DER FÜNFFÜSSIGE JAMBUS IN DEN DRAMEN GOETHES

EIN BEITRAG
ZUR GESCHICHTE UND METHODIK DER VERSLEHRE

VON

DR. LEONHARD HETTICH



HEIDELBERG
CARL WINTER'S UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG
1913

Verlags-Nr. 914.

Stoffeinteilung.

Allgemeine Literatur.

(Spezialliteratur wird jeweils beim betr. Kapitel angegeben.)

PAUL, Dsche. Metrik, im Grundriß 2. Aufl. 1905. Bd. II. Teil 2.

MINOR, Neuhochdeutsche Metrik (ältere Arbeiten Minors: Euphorion III, 692 ff. u. IV. 210ff., sowie Zschft. für öster. Gymnasien 1901, S. 141 ff., besonders 143. Beide Male über die Methode der Statistik). Rezensionen der Metrik: R. M. MEYER, D. Lit. Ztg. 1894, 680 f., HEUSLER Afda. 21, 169, desgl. PAUL, Grundriß 2. Aufl. 1905 II,2 S. 39.

F. SARAN, Deutsche Verslehre 1907 (= Handbuch des dsch. Unterrichts an höheren Schulen Bd. 3,3). (Ältere Studien Beitr. 23_{42}; 24_{39}; 27_{191}; vgl. auch unter „Rhythmisches" u. „Melodisches".)

R. OTTMANN, Ein Büchlein vom deutschen Vers, Gießen 1900.

[H. BOHM, Zur deutschen Metrik, Progr. Berlin, Ostern 1890 und

DERSELBE: Zur deutschen Metrik II. Über den Rhythmus des gesprochenen und gesungenen Verses. Progr. Berlin, Ostern 1895.]

[Fr. KAUFFMANN, Deutsche Metrik 2. Aufl. 1897 (Rez.: HIRT, Anz. indg. Forsch. 13_{59-61}) ist wertvoll durch eine Zusammenstellung der älteren Arbeiten über neuhochd. Metrik (S. 146 f.). Vgl. dafür ferner R. M. MEYER, Grundriß zur Lit. Gesch., und K. v. BAHDER, Dsche. Philologie im Grundriß, 224 f.]

ZACHER, Die Ursprünge und der Name des Jambus 1903. Jahresberichte d. Schles. Gesellsch. f. vaterl. Kultur 82, Abt. 4, S. 3—4.

DANNEHL, Geschichte des reimlosen fünffüßigen jambischen Verses, Progr. Rudolstadt 1870.

SAUER, Über den fünffüß. Jambus vor Lessings Nathan, in: Sitzungsberichte d. Wiener Akademie, Phil.-hist. Klasse, 1878, Bd. XC, 625.

DERS.: „J. W. Brawe", Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte 30_{128} (Straßburg) (= Q. u. F.).

ZARNCKE, Über den fünffüß. Jambus bei Lessing, Schiller und Goethe, 1865, Gedächtnisrede Leipzig (zitiert als Zarncke I).

DERS.: ergänzend in: Sitzungsber. der sächs. Akademie, phil.-hist. Kl. 1870. XXII. 208 ff (= Z. II.).

A. KOCH, Versbau in Goethes Iphigenie, Progr. Stettin 1900. (Rez. Jahrb. f. neu. dsche. Lit. 1900 IV. 8e, 112; Scheidemantel D. Lit. Ztg. 1900, 2536.)

DERS.: Versbau in Goethes Tasso und Natürl. Tochter, Progr. Stettin 1902. (Rez.: Jahr. f. n. dsch. Lit. 1902, S. 579, Nr. 8106; Archiv f. d. Stud. d. neu. Sprachen 111 S., 198 (Woerner); Jahresber. f. germ. Philologie 24 (1902), V B 20 (Saran); Deutsche Lit-. Ztg. 1902, 1188.)

E. BELLING, „Beiträge zur Metrik Goethes", 3 Teile, Programme Bromberg Gymnas. 1884, 1885, 1887. (Vgl. Goethejahrbuch 1, 119; 4,3; 6,179.)

K. BARTSCH, Goethe und der Alexandriner, Goethejahrb. 1,119.

FR. TH. VISCHER, Einiges über Vers und Sprache, Goethejahrb. 4,3 =„Altes und Neues", Neue Folge, Stuttgart 1889, 171.

V. HEHN, Einiges über Goethes Vers, Goethejahrb. 6,176.

BELLERMANN, Zur deutschen Verskunst, Progr. Berlin 1872.

DERS.: Schillers Dramen, 2. Teil.

BELLING, Metrik Schillers, Breslau 1883.

DERS.: Metrik Lessings, Berlin 1887.

H. DRAHEIM, Schillers Metrik, Berlin 1909, S. 51.

W. RUBE, D. fünffüß. Jambus bei Hebbel, Diss. München; Heidelberg 1910.

H. HENKEL, Der Blankvers Shakespeares im Drama Lessings, Goethes und Schillers, Koch's Zsch. f. vgl. Lit.-Gesch. I, 321.

DERS.: Vom Blankvers bei Shakespeare und im dschen. Drama, Studien zur vgl. Lit.-Gesch. 7_{118}.

H. CONRAD, Kennen wir Shakespeares Entwicklungsgang? Preuß. Jahrbücher 122_{388} f.

PH. MORITZ, Versuch einer deutschen Prosodie, Berlin 1786.

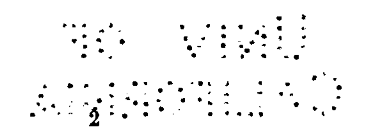
J. H. VOSS, Zeitmessung der deutschen Sprache. 2. Aufl. Königsberg 1831.

Vorwort.

Metrische Studien, speziell soweit sie neuere Dichter betreffen, erfreuen sich im allgemeinen heute keiner besonderen Beliebtheit; und wer nun gar sich an Goethes Vers versucht, der ist nur zu leicht dem Vorwurf ausgesetzt, er wolle in kleinlicher Krittelei dem Großen etwas am Zeug flicken. Nun, wer nur an metrischen Äußerlichkeiten (wie Doppelsenkungen, Sechsfüßlern, sogen. falschen Wortbetonungen) haften bleibt, ohne daraus weitere Schlüsse zu ziehen, der bleibt allerdings ein Nörgler, und ihm gilt der Vorwurf Vosslers („Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft" Kap. 7, S. 86): „Ein kläglicheres und lächerlicheres Schauspiel, als all die vielen Pedanten, die heute an allen Enden der zivilisierten Welt hinter ihren Schreibtischen sitzen und Verse und Reime und Silben und Zäsuren zählen und messen und in Kurven oder in arithmetischen Reihen zu Papier bringen — ein jammerbareres Zeugnis geistiger Impotenz kann man sich wahrlich nicht vorstellen."

Aber mit dem einfachen Zählen der Verstöße gegen metrische Handwerksregeln ist's auch nicht getan. Wir müssen vor allem die Begriffe „richtig" und „falsch" verbannen. Denn nicht bessern wollen wir ja, sondern verstehen. Beachten wir das Xenion:

Der trockne Versemann
Weiß nur zu tadeln.
Ja, wer nicht ehren kann,
Der kann nicht adeln.



Es ist ein weitverbreitetes ästhetisches Vorurteil, daß die äußere Form eines dichterischen Kunstwerks als die bloß sinnliche Oberfläche eines wesentlich geistigen Ganzen nur oberflächlich zu wirken imstande sei und daher auch nur oberflächlich behandelt zu werden verdiene. Wie bei jedem Erzeugnis der Baukunst, Malerei und Musik wird auch beim Werke der Dichtkunst ein volles Verständnis nur erreicht werden, wenn neben dem geistigen Gehalt auch die Form genügend gewürdigt wird. Wie nun aber ein jedes zunächst als Ganzes wirkt durch die Totalität seiner Faktoren, ohne daß wir in naivem Genießen uns dieser getrennt bewußt werden, so auch die Form. Erst dem analysierenden Metriker ergeben sich ihre drei Bestandteile: das Metrische, das Rhythmische und das Melodische. Zum letzten zähle ich auch die Tonfärbung und der Einfachheit halber auch das euphonische Element des Reims. Den stilistischen bzw. syntaktischen Erscheinungen darf nur sekundäre Bedeutung beigemessen werden.

Jeder dieser Faktoren ist seinem Wert nach abzuschätzen und stets mit Hinblick auf die Absicht des Dichters zu betrachten. Die Resultate sind dreierlei Art: Erstens erweitern wir durch genaue statistische Untersuchungen unsere Kenntnis der Verwendungsmöglichkeit bestimmter Erscheinungen. Zweitens lernen wir den Dichter aus der verwendeten Form und die Form aus der Natur des Dichters begreifen. Drittens werden wir praktischen Nutzen aus einem stilgemäßen, d. h. im Sinne des Dichters gehaltenen Vortrag aus dem statistischen Material ziehen können. Namentlich wird sich für uns die Notwendigkeit, aber auch die Möglichkeit geben zur Beantwortung der Frage: „Naturgemäße“ oder streng rhythmisch-melodische Vortragsweise? Oder im einzelnen: Hat der Dichter seinen Vers als selbständiges Ganzes gefühlt? Welches Tempo verlangen die Verse? Welche Tonführung und Tonfarbe gab der Dichter seinen Rhyth-

men? Daneben ergeben sich mehr zufällig allerlei Beobachtungen über „Rhythmische Malerei".

Ja, die „Metrik" in ihrer Vollendung, oder sagen wir lieber die vollendete Verslehre, müßte — worauf ich hier nur hindeuten kann — sogar noch eine weitere Aufgabe zu lösen versuchen. Bei dem engen Zusammenhang von Rhythmus und Körperbewegung müßte es möglich sein, für jedes Drama aus der Betrachtung der Form heraus, ein bestimmtes „Milieu", eine Grundstimmung zu erkennen, die nicht ohne Einfluß bleiben könnte auf Art und Tempo der Hand- und Körperbewegungen des einzelnen Schauspielers sowohl wie der Massen. Wir würden damit noch nicht ins Fahrwasser starrer Tradition segeln; denn wir dürften dabei nicht alle Dichter und nicht alle Dramen eines Dichters im selben Stil zu Gehör bringen. Goethe verlangt andere Wiedergabe als Lessing; aber auch Tasso rein aus rhythmischen Gründen andere als etwa Mahomet.

Die „Metrik" unter solchen Gesichtspunkten betrachtet, wird zur dankenswerten Aufgabe entgegen Vosslers Ansicht. Einen Beitrag — klein nur gegenüber der Größe des Ziels — soll vorliegende Arbeit liefern. Sie gibt kein erschöpfendes statistisches Material für die gesamte Verwendung des fünffüßigen Jambus, sondern beschränkt sich auf den dramatischen Gebrauch einschließlich der Prologe und Epiloge, und auch hier bringt sie nur einen Teil des zu Gebote Stehenden. Weshalb die Maskenzüge, die in ihrer freieren Komposition als Gelegenheitsdichtungen keinen Anspruch machen, rhythmisch schön und metrisch korrekt zu sein, nicht aufgenommen wurden, bedarf keiner Entschuldigung. Auffallen aber könnte, daß der Faust nicht berücksichtigt ist. Das hat einmal den Grund, daß Faust sich über das ganze Leben des Dichters hinzieht und einer chronologischen Fixierung der einzelnen rhythmischen Konzeptionen erhebliche Schwierigkeiten sich entgegenstellen, zumal jede von

ihnen wieder Änderungen und Besserungen unterworfen wurde. Eine Bearbeitung der Varianten und Paralipomena hätte uns zu weit geführt. Ferner ist die Form nicht derart einheitlich, auch im zweiten Teile nicht, daß eine Hervorhebung einzelner geschlossener Fünfjamben-Partien innerhalb dieser Arbeit die richtige Vorstellung gäbe. Endlich liegt im Faust die äußere Form lange nicht so im Interesse des Dichters wie bei den andern großen Dramen. Das Hauptgewicht beruht hier vielmehr auf dem Inhalt.

Unser Ziel soll also sein, das metrisch-rhythmische Empfinden Goethes für den dramatischen Fünfjambenvers aus den Hauptvertretern dieser Versgattung kennen zu lernen. Die Bezeichnung des Versmaßes behalten wir der Kürze wegen bei, ohne uns auf den Streit um seine Berechtigung einzulassen.

Wenn ich im Laufe meiner Untersuchungen gezwungen bin, Bekanntes zu wiederholen, so mag zur Entschuldigung dienen, daß es im neuen Zusammenhang vielleicht neue Beleuchtung, zum Teil auch eine Richtigstellung erfährt, und daß es im Gesamtbilde unentbehrlich war.

In Befolgung des Wortes „exemplum docet“ habe ich kein Bedenken getragen, reichlich Beispiele anzuführen.

Chronologie.

1786 Jphigenie; 1786—87 Nausikaa; 87 Erwin; 87—88 Claudine; 88—89 Tasso; 91—94 Theaterreden Nr. 1—6; 1799—1803 Natürliche Tochter; 1800 Mahomet und Theaterrede Nr. 7 (Herzogin Amalie); 1801 Tankred; 1802 Was wir bringen, Lauchstädt; 1807 Prolog Leipzig; 1812 Romeo; 1813 Epilog Essex; 1814 Was wir bringen, Halle; 1815 Nachspiel zu Ifflands Hagestolzen; 1821 Prolog, Eröffnung des Berliner Theaters.

Die Prozentangaben sind auf die Gesamtzahl der Fünfjambenverse, nicht auf die Zahl der Verszeilen überhaupt, berechnet. Ich scheide also aus alle längeren Partien in anderen Rhythmen, so z. B. das Parzenlied in Iphigenie, den 5. und 8. Auftritt in „Was wir bringen, Halle", die Liedstrophen aus den beiden Singspielen Erwin und Claudine u. a. m. Nach dieser Einschränkung kommen also für die Berechnung der Prozentzahlen in Betracht:

	Akt 1	2.	3.	4.	5.	Im ganzen
Iphigenie	537	365	443	356	409	2110
Tasso	749	899	540	641	624	3453
Nat. Tochter	648	500	577	639	591	2955
Mahomet	382	440	412	358	190	1782
Tankred	499	339	429	334	358	1959
Romeo	504	167	340	432	366	1809
Erwin	271	248				519
Claudine	381	171	280			832

Ferner in: Was wir bringen Lauchstädt (vom 19. Auftritt ab) 153 V., Was wir bringen Halle (nach Abzug der 5. u. 8. Szene) 290 V.; im Prolog zur Eröffnung des

Berliner Theaters im I. Teil 113 V., in Teil II und III zusammen 201 V., im Nachspiel zu Ifflands Hagestolzen 113 V.

Die „Theaterreden“ enthalten zusammen 468 Verse; davon entfallen auf die 6 ersten (1791—94) 264 Verse. Im einzelnen ist die Versanzahl:

Prolog 7. Mai 1791:	35 V.
Prolog 1. Oktober 1791:	40 V.
Epilog 31. Dez. 1791 (1792!):	52 V.
Epilog 11. Juni 1791:	43 V.
Prolog zu Krieg, 15. 10. 1793:	49 V.
Prolog „Alte u. neue Zeit“, 6. 10. 1794:	45 V.
An d. Herz. Amalie, 28. 10. 1800: . .	24 V.
Prolog Leipzig 24. 5. 1807:	56 V.
Epilog zu Essex:	124 V.

Ich nehme hier Anlaß, darauf hinzuweisen, daß die numerische Ungleichheit der Akte, die dem Auge auffällt, nicht auch eine zeitliche, beim Vortrag empfindbare sein muß. Eine ungleichförmige Bewegung der Rede kann zwei der Verszahl nach verschieden lange Akte doch zeitlich einander angleichen. (Siehe dazu, was Lessing im Laokoon über den anscheinend zu kurzen 3. Akt von Sophokles' Philoktet sagt.) — Interessante Angaben über die seiner Ansicht nach zweckvollste zahlenmäßige Einteilung eines 5aktigen Fünfjambendramas macht Wyneken, Der Aufbau der Form II, 445 f. Die „Natürliche Tochter“ würde diesen Anforderungen wohl am meisten entsprechen. In gleicher Weise verbreitet sich Wynecken über die gesetzmäßige Länge der einzelnen Gesänge von Hermann und Dorothea. (II, 81 und 445.)

Erster Teil.

Goethe über Rhythmus und Verstechnik.

1. Der Weimarer Stil.

Unsere Untersuchung wird die Frage aufwerfen müssen, welche Stellung der Dichter dem Fünfjambenmaß gegenüber einnahm, ob ihn bei der Verwendung und Unterlassung metrischer Eigentümlichkeiten bestimmte theoretische Grundsätze leiteten. Es soll hier keine Entscheidung allgemeiner Natur über Vorzüge und Nachteile des fünffüßigen Jambus getroffen werden*); nur Goethes Ansicht darüber wollen wir kennen lernen.

Wenn auch ein ausgebildetes rhythmisch-metrisches Empfinden großenteils eine Tätigkeit ist, die der Dichter

*) Der Kuriosität halber sei aber hingewiesen auf MINCKWITZ (Entwicklung eines neuen dramat. Stils, Berlin 1894, S. 18), der den Vers „taktlos und elend", „unsicher und holpericht" nennt; ihm fehle die Harmonie, er stehe kaum höher als die Prosa. Über dieses Niveau hätten ihn bloß Goethe und Schiller etwas erhoben, deren Werke dafür das Prädikat „schöne Leistungen" bekommen. Ähnlich in „Rhytm. Malerei d. dschn. Sprache" S. 78 u. 84.

SCHILLER (s. Goethejahrbuch 6, 228) spricht 1801 von den „lahmen Fünffüßlern"; „der Jambe vermehrt die theatralische Wirkung nicht und oft geniert er den Ausdruck" (16. Nov. 1801). Auch UHLAND spricht dem dramat. Fünffüßler rhythmischen Wert ab (28. Juni 1832). HERDER aber [Fragm. z. dsch. Lit., in Werke z. sch. Lit. 1,76 f) möchte das Versmaß das „deutsche" nennen, „da es Stärke mit Freiheit vereint."

Ein begeisterter Lobredner unseres Metrums war G. FREITAG, Technik des Dramas, 5. Kap. — MINOR, Metrik 232 u. 307 nennt ihn unsern „ausdrucksfähigsten" Vers, eine Übertreibung, die RUBE, Der fünffüß. Jambus bei Hebbel, S. 53 mit Recht einschränkt.

aus sich selbst entwickelt, intuitiv findet, so wird er doch auch eine Anzahl Elemente von Vor- und Mitwelt übernehmen; er wird, in die metrische Kunst seiner Zeit hineinwachsend, diese entweder sich bloß aneignen oder sie weiter entwickeln. Daher ist die Kenntnis der metrischen Vorbildung und zeitweisen Beeinflussung von nicht zu unterschätzender Bedeutung. —

Zunächst einiges über die Tendenz, die Goethe mit seinen Jambendramen verfolgt. Keinen anderen Vers als den fünffüßigen Jambus hat Goethe bei dem ungeheuren Reichtum der von ihm verwendeten Formen so oft und auf so verschiedenem Gebiet benützt. Für den Sturm und Drang der Jünglingsjahre ist bedeutsam die freie, kühne Verwendung der Hans Sachsischen Verse und der madrigalischen Systeme. Nur einige Jugendgedichte bringen den fünffüßigen Jambus (s. u.). „Erst mit den 80er Jahren reift auch sein Innerstes zu jener edlen, allseitigen Harmonie, die wir an ihm zu bewundern gewohnt sind. Zum Träger und Symbol aber all des Zaubers und Adels dieser stillen Größe, zur Verkörperung des seelischen Rhythmus ist der Fünfjambenvers geworden.“ Wieweit die Bühnenwirksamkeit davon betroffen wurde, davon später.

Goethe hat damit ein Versmaß übernommen, das keine große Verbreitung und Beliebtheit besaß. Noch nicht gar zu häufig war der Vers auf die Bühne gekommen*); bis 1770 nämlich nur durch: 1757 Wielands Joh. Gray, 1767 Weißes Atreus und Thyest, 1768 u. 1769 J. Fr. Löwes Übersetzung von Voltaires Mahomet und Scythen, vielleicht auch von Semiramis. Brawes Brutus wurde in der einzigen Aufführung 1770 vom Publikum eben des ungewohnten Versmaßes wegen abgelehnt**).

---

*) Vgl. SAUER, Qu. u. Fo. 30,78 und Zarncke I, 61.

**) Sagt doch WEISSE in seiner Selbstbiographie S. 102, bis dahin habe kein Trauerspiel Hoffnung gehabt auf Aufführung, das nicht in gereimten Alexandrinern geschrieben war.

Durch das Spielen in bürgerlichen Rührstücken und Possen auf dem Boden der Alltäglichkeit hatten sich die Schauspiele eines höheren, edleren Stiles entwöhnt, so daß schon eine gewähltere Sprache, gar noch in Fünfjambenversen, schier unüberwindliche Schwierigkeiten darbot. Noch Schillers Bearbeitung des Karlos in Jamben fand bei den Leipziger Schauspielern keine gute Aufnahme. So mußte sich Schiller zu einer Rückarbeitung in Prosa entschließen, damit man das Stück in Leipzig nur geben konnte.

Ähnlich erging es auch Goethe. Sogar viele ihm nahestehende Personen zogen seinen Versen die Prosa vor. Ihnen und den Spitzen der Weimarer Gesellschaft gilt die Zurechtweisung in dem Brief an Ph. Seidel aus Rom, wo es mit Bezug auf die Umarbeitung der Iphigenie heißt: „Weil du die Verse nicht zu lesen verstehst, meinst du, es solle niemand in Versen schreiben."

Als Theaterleiter in Weimar geht er dann daran, die Schauspiele aus ihrem „Naturalismus" in eine „gewisse Beschränktheit" zurückzuführen (Tag- und Jahreshefte 1800; vgl. auch Wilhelm Meisters Lehrjahre, Buch IV. Kap. 19). Wir werden sehen, auf welche Abwege er sich dabei verirrt. — Zuerst bekämpft Goethe nur den extremsten Naturalismus, wobei er sich etwa auf die Stufe Lessings stellte. Dann kommt der Umschlag nach der Seite des französischen Tragödienstils, angeregt durch den (von Goethe in den Propyläen veröffentlichten) Bericht W. v. Humboldts über „die gegenwärtige französische Bühne". So kommt Goethe für die Darstellung zum Grundsatz: „Erst schön, dann wahr", der für die letzte Periode seiner Weimarer Tätigkeit bezeichnend wird. Damals wurden denn auch seine „Regeln für Schauspieler" fixiert (1803).

Von 1799 an wirken Goethe und Schiller zusammen. Die Schauspieler sollten herangebildet werden zur rhythmischen Beherrschung einer ihnen fremden Sprache, der Diktion jener Dichtungen, die wir seitdem die klassischen

nennen. Der Versuch machte nicht geringe Mühe. Um genug Stücke zu haben, die den Anforderungen entsprächen, übersetzte Goethe Voltaires „Mahomet" (1799) und „Tankred" (1801) in fünffüßigen Jamben. Damit ist trotz dem Versmaß der Übergang zu den Franzosen fertig. [Vgl. Ph. Stein, Goethe als Theaterleiter, in: „Das Theater" Bd. 12; A. Boehtlink, Shakespeare und unsere Klassiker, Bd. II. Goethe, S. 187—220; Valerian Tonnius, Goethes Theorie der Schauspielkunst, in: „Der neue Weg" 39,1 (1909—10).

Goethe ließ nie von der Bemühung ab, die „sehr vernachlässigte, ja von unsern vaterländischen Bühnen fast ganz verbannte" rhythmische Deklamation wieder in Aufnahme zu bringen. — Er geht aber noch weiter. Rhythmisch weichen Fluß, Grazie und edlen Anstand sollte auch das Gebahren zeigen. Doch er verlangt darin zu viel. Immer mehr schränkt er die individuelle Darstellung und künstlerische Freiheit seiner Schauspieler ein (die Bühne wird durch Kreidestriche in Felder geteilt und jedem seine „Domäne" zugewiesen!). Das mußte am Ende doch zur Unnatur und Gezwungenheit führen. Auch bei der Darstellung der Leidenschaft in ihrer stärksten Äußerung sollte die Würde bewahrt bleiben: Erst schön, dann wahr! P. A. Wolff erzählt (nach Stein, „Theater" Bd. 12, 66), daß in den Proben „die Tempi, die Fortes und Pianos, das Crescendo und Diminuendo" von Goethe bestimmt und streng überwacht wurden. Das mußte zur Außerachtlassung des Charakteristischen beim Spiel führen. Daher wohl auch die grausame Beseitigung so vieler der charakteristischsten Einzelheiten bei der Bearbeitung von „Romeo und Julia", daher Goethes Abneigung gegen Kleists „Zerbrochenen Krug", und daher endlich die Schwierigkeit, die seinen einmal eingeschulten Schauspielern die Sprache des „Nathan" machen mußte. Über das Tempo, in dem Goethe den „Zerbrochenen Krug" spielen ließ, s. unten.

In die Kunst der Weimarer Schule ist so allmählich eine Erstarrung hineingekommen, da formale Beherrschung der Rolle obenan stand. Sie wurde bühnenunwirksam. Das mag Goethe sicher nicht vorausgesehen haben. Was wir heute an seinen Dramen schätzen, ist weniger ihre Bühnenwirksamkeit als der Geist und der Glanz ihrer Sprache.

Die rhythmische Schulung durch den neuen Theaterleiter fand Gegner. In dem Pamphlet des von Weimar entlassenen Schauspielers Reinhold „Saat von Goethe gesäet, dem Tage der Garben zu reifen“ beklagt sich dieser bitter über den „Idealisten-Orden“ der „verbildeten Seminar-Schauspieler“, in dem die sinngemäße Deklamation und Natürlichkeit verdrängt sei durch einseitigen Idealismus und pathetisch-manirierte Deklamation.

Von besonderer Wichtigkeit wird dann Ifflands Stellungnahme zum neuen Weimarer Stil. Bei seinem dritten Gastspiel fand er dort bereits die „zu breite Deklamation“, die ihm so unnatürlich scheint, daß er sich weigert, den Wallenstein zu spielen. Mit seiner Ansicht hielt er auch gegen Goethe nicht zurück.

Ich bin mit Absicht hier etwas ausführlicher geworden. Erst durch die Erkenntnis, welchen Weg Goethe allen Schwierigkeiten zum Trotz einzuschlagen beabsichtigte, wird das Verständnis des metrisch-rhythmischen Ebenmaßes seiner Dichtung angebahnt.

2. Metrisch-theoretische Studien.

Über metrische Beschäftigung und metrische Kenntnisse des jungen Goethe gibt Belling eine eingehende Zusammenstellung (Belling, Metrik Goethes I, 1884), auf die ich hier verweise.

Goethe konnte bei keinem Theoretiker etwas Nennenswertes an metrischen und prosodischen Anleitungen über den fünffüßigen Jambus lernen. Es ging ihm wie Schiller, der so gut wie gar keine theoretischen Kenntnisse der

Metrik hatte. Im Brief an Humboldt vom 29. November 1795 gesteht Schiller: „Ich bin der roheste Empiriker im Versbau, denn außer Moritz' kleiner Schrift über Prosodie erinnere ich mich auch gar nichts, selbst nicht auf Schulen darüber gelesen zu haben.“ (Vgl. auch an Goethe 27. 9. 1800, 29. 9. 1800, 1. 10. 1800.) Ähnlich sagt auch Goethe von seiner Leipziger Zeit: „Die Rhythmik lag damals noch in der Wiege und niemand wußte ein Mittel, ihre Kindheit zu verkürzen.“ (W. u. D. Buch 7.) Und im gleichen Ton am 10. Jan. 1787 (W. A. I. Abt. Bd. 30, 248): „Denn warum ich die Prosa seit mehreren Jahren bei meinen Arbeiten vorzog, daran war doch eigentlich schuld, daß unsere Prosodie in der größten Unsicherheit schwebt . . . .“

Ew. A. Boucke*) meint nun allerdings, Goethe sei gleichgültig gewesen gegen Diktion und Metrik und die metrischen Studien der 90er Jahre bildeten nur scheinbar eine Ausnahme; hier spreche nicht eigentlich das Interesse an metrischen Fragen oder an der Vervollkommnung der deutschen Verskunst. Ebenso meint auch V. Hehn, Gedanken über Goethe S. 345: „Beide Dichter (Goethe und Schiller) waren keine eigentlichen Theoretiker . . . sie behandelten die metrische Form sorglos, diese gleichsam von innen, aus dem Inhalt selbst hervorbildend.“ In dieser strikten Schärfe ausgesprochen, geht das entschieden zu weit. Gewiß löst der echte Dichter das Problem meist intuitiv. Doch nicht immer genügt das bloße Gefühl: gerade Meister der Technik wie Klopstock, Goethe, W. v. Schlegel, hat das metrische Problem sehr beschäftigt, sie haben „mit ihrer Sprache gerungen“. (Saran, Verslehre 6.)

Wiederholt beklagt Goethe den Mangel einer gehörigen Anleitung und vertieft sich dann mit Eifer in die Moritz-

---

*) Ew. A. Boucke, Wort und Bedeutung in Goethes Sprache, Schick-Waldbergs Literaturhist. Forsch. Heft 20.

sche Schrift*). Von Rom aus schreibt er am 10. Jan. 1787 (W. A. I. 30, 248), also direkt nach Erscheinen des Buches: „Iphigenia in Jamben zu übersetzen, hätte ich nie gewagt, wäre mir in Moritzens Prosodie nicht ein Leitstern erschienen. Hier ist denn doch ein Anhalten, und wenn auch damit nicht alles getan wäre, so hat man doch indessen einen Leitfaden, an dem man sich hinschlingen kann." Hier zeigt sich wenigstens das Streben nach Belehrung, wenn auch das Moritz gespendete Lob allerdings ein Beweis ist, daß ein großer Dichter nicht auch ein exakter theoretischer Metriker gewesen sein muß**).

Auch für Tasso sucht er metrischen Rat bei Moritz, der längere Zeit bei ihm in Weimar weilte; ob die Bemerkung Goethes vom Oktober 1788 (Gräf, II,$_4$ (Tasso) S. 305), die Jamben in Tasso seien noch besser als in Iphigenie, von Moritz inspiriert ist, wollen wir dahingestellt sein lassen.

Wie die Briefe Schillers an Goethe 27. 9. 1800, G. an Sch. 28. 9. 1800, Sch. an G. 29. 9. 1800 und 1. 10. 1800 zeigen, besaß Goethe Hermanns Handbuch der Metrik und die Arbeit Humboldts über den Trimeter.

Metrische Fragen beschäftigen den Dichter auch weiterhin. Mit den Arbeiten von Voß befaßt er sich eingehend, wie sein Brief an Schiller vom 7. August 1799 (W. A. IV. 14, S. 145) und dessen rasche Antwort vom 9. August beweist. Verschiedene Male finden sich im Tagebuch (s. Gräf) Einträge wie: „Voß. Silbenmaße". „Bei Voß. Jambische Lehre".

Zu einer Zeit, wo seine Beherrschung des fünffüßigen Jambus schon zur Meisterschaft geworden war, ver-

---

*) PH. MORITZ, Versuch einer deutschen Prosodie 1786.

**) „Das Richtige der Moritzschen Grundgedanken läßt sich im Wesentlichen reduzieren auf den Satz: Die Hebung muß höher betont sein als die Senkung, oder wie es in genauerer Fassung lautet: Die Hebung darf nicht geringer betont sein als die Senkung." SCHERER, Zur deutschen Metrik, Kl. Schriften II, 368.

schmäht er es keineswegs, sich bei Voß näher über ihn zu belehren: vgl. seinen Brief an Voß vom 30. Nov. 1802 (W. A. IV. 16, 147): „. . . wünsche Ihre Meynung über unsern zehen- oder eilfsilbigen Jambus näher zu vernehmen“, und Tag- und Jahreshefte 1802 (W. A. 35, 137).

Nach dem Brief an Schiller vom 18. Mai 1803 (IV. 16, 230) beschäftigt er sich fortwährend mit deutscher Zeitmessung.

1804 meint er dann (Tag- und Jahreshefte, W. A. I. 35, 184), die deutsche Prosodie, „insofern sie die alten Silbenmaße nachbildete“, werde immer problematischer. Dort bekennt er auch schon, daß es ihm unmöglich war, bei Ausführung einer Idee über die Mittel erst nachzudenken, wodurch der Zweck zu erreichen wäre. Das gilt aber nicht unserem Versmaß, sondern dem Hexameterstreit (W. v. Humboldt u. Voß). Dennoch rät er am 25. Dez. 1805 Nic. Meyer (W. A. IV. 19, 87), seinen „Hennink der Hahn“ wegen des Versmaßes noch einmal durchzugehen, da man „gewissen aufgestellten Gesetzen seinen Beifall nicht versagen und sich ihrer Befolgung nicht entziehen“ könne. Dagegen tröstet er ihn wieder am 28. März 1806 (W. A. IV. 19, 118), daß man nicht gezwungen sei, „selbstgegebene Gesetze“ so streng zu befolgen wie die Herren von der strengen Richtung („ungenießbare Gedichte bei vollkommenster Technik“). Von den auf diesen Hexameterstreit bezüglichen Briefstellen seien noch genannt: An Knebel 14. März 1807 (W. A. IV. 19, 283) [„moderne Rhythmik ohne Poesie“], an Zelter 22. Juni 1808 (IV. 20, 85) [„Für lauter Prosodie ist ihnen die Poesie ganz entschwunden“]. Den gleichen Gedanken finden wir noch einmal 1828 in „Ferneres über Mathematik und Mathematiker“: „Ja, man versucht, prosodisch untadelhafte und doch nonsensikalische Verse zu machen.“ Endlich sei noch der resignierte Ausruf erwähnt, mit dem der Brief an Zelter 19. März 1818 (W. A. IV. 29, 90) schließt: „Gott behüte uns vor deutscher Rhythmik wie vor französischem Thronwechsel.“

Aus solchen Äußerungen eine völlige Gleichgültigkeit gegen metrische Dinge herauslesen zu wollen, wie Boucke a. a. O., ist verfehlt. Goethe war nur gründlich verärgert über ein Gezänke, das in der Weise, wie es geführt wurde, die deutsche Verskunst nicht weiterbringen konnte. In diesem Sinn ist auch die von V. Hehn, Gedanken über Goethe S. 345 anders verwendete Äußerung des alten Goethe gegen Eckermann aufzufassen: „Wäre ich noch jung und verwegen genug, so würde ich absichtlich gegen alle solche technische Grillen verstoßen, ich würde Alliterationen, Assonanzen und falsche Reime, alles gebrauchen, wie es mir käme und bequem wäre ....“

Gleichgiltig war Goethe gegen die theoretische Metrik sicher nicht. Man lese nur nach, was er im Jahre 1820 bei Besprechung von Manzonis „Carmagnola“ über den Bau des dramatischen Endecasillabo sagt (W. A. 42[1], S. 155) (s. auch unter Brechung). Allerdings, was er auf rhythmischem Gebiet im fünffüßigen Jambus erreicht hat, das verdankt er nicht der Unterweisung durch die Theoretiker; sie konnten ihm selbst nichts geben. Er lernte es praktisch durch Lektüre und Vergleichung des italienischen Endecassillabo einerseits, des Shakespeareschen Blankverses andererseits, vor allem aber durch Selbstbeobachtung bei eigenen Übungen und Versuchen. Die Frucht dieser kritischen Betrachtungen ist das tiefere Eindringen in das Wesen des Versmaßes. Er schreibt am 6. Juni 1797 an J. H. Meyer (W. A. IV. 12, 141), es sei „magisch, daß etwas, das in dem einen Silbenmaße noch ganz gut und charakteristisch ist, in einem andern leer und unerträglich scheint“. Gegen Soret bemerkt er, 30. Dez. 1823, wenn man die schlagenden einsilbigen Worte der Engländer mit vielsilbigen oder zusammengesetzten deutschen Worten ausdrücken wolle, so sei gleich Kraft und Wirkung verloren*).

*) Vgl. Freitag, Technik des Dramas, 5. Kap.: „Der fünffüßige Jambus ist allerdings im Vergleich zu den kleinen logischen Einzelheiten des Sprachschatzes ein wenig kurz; wir vermögen in

Eine mächtige Förderung der beiderseitigen metrisch-rhythmischen Erkenntnis bildete der Gedankenaustausch mit Schiller. Zarncke (I, 61) nennt die Verständigung der beiden Dichter die Basis der idealen Richtung des Dramas*). Ich nenne zunächst die Briefe vom 30. Juli 1796. (Der Einfachheit wegen stets nach dem „Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe“ zitiert: Brfw. S. 163), wo Goethe Schiller auf die Messung von „Eudämonia“ aufmerksam macht; vom 26. Juni 1797, Schiller an Goethe (Brfw. S. 264); schon am folgenden Tag antwortet Goethe (Brfw. S. 265). Der Austausch der Meinungen kommt dem Wallenstein zugut. Besonders wichtig sind folgende Äußerungen der beiden Dichter: Schiller an Goethe 24. Nov. 1797 (Brfw. S. 328): „Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetisch-rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer ganz anderen Gerichtsbarkeit als vorher; selbst viele Motive, die in der Prosabearbeitung ganz gut am Platz zu sein scheinen, kann ich jetzt nicht mehr brauchen; sie war bloß gut für den gewöhnlichen Hausverstand, dessen Organ die Prosa zu sein scheint, aber der Vers verlangt schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft und so mußte ich auch in mehreren meiner Motive poetischer werden. Man sollte wirklich alles, was sich über das Gemeine erheben muß, in Versen, wenigstens anfänglich konzipieren, denn das Platte kommt nirgends so ans Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird.“

---

seinen zehn oder elf Silben nicht die Fülle des Inhaltes zusammenzudrängen, welche er z. B. in der gedrungenen englischen Sprache hat, und der Dichter kommt daher bei einer Neigung zu reichlichem, tönendem Ausdruck leicht dazu, einen Satzteil für anderthalb oder zwei Verszeilen auszuweiten, welche besser in einer untergebracht wären.“

S. auch die bekannten Epigramme, worin sich Goethe über den schlechten Stoff der deutschen Sprache beklagt.

*) Vgl. auch Belling, Metrik Schillers, Breslau 1883, SS. 72. 167, 222.

Bereits am folgenden Tage, 25. Nov. 1797 (Brfw. S. 330) antwortet ihm Goethe. Er ist nicht nur Schillers Meinung, sondern geht noch weiter: „Alles Poetische sollte rhythmisch behandelt werden .... Alle dramatischen Arbeiten [und vielleicht Lustspiel und Farce zuerst (überhaupt)] sollten rhythmisch sein, und man würde alsdann eher sehen, wer was machen kann. Jetzt aber bleibt dem Theaterdichter fast nichts übrig, als sich zu accomodieren, und in diesem Sinne konnte man Ihnen nicht verargen, wenn Sie Ihren Wallenstein in Prosa schreiben wollen; sehen Sie ihn aber als ein selbständiges Werk an, so muß er nothwendig rhythmisch werden."

Vgl. dazu auch Goethes Brief an Schiller vom 5. Mai 1798 (Brfw. II, S. 65), und Schiller an Goethe, 8. Mai 1798.

Am 21. Februar 1798 holt Goethe Schillers Rat wegen der Wahl des Versmaßes ein (Terzinen an Stelle von Stanzen) (Brfw. II, 38). Schon am 23. Februar kommt Schillers Antwort: „.... Das meiste kommt auf den Gegenstand an, wozu Sie es [das Silbenmaß] brauchen wollen. Im allgemeinen gefällt mir dieses Metrum [=Terzinen] auch nicht, es leiert gar zu einförmig fort, und die feierliche Stimmung scheint mir unzertrennlich davon zu sein ..... Ich würde also die Stanzen immer vorziehen, weil die Schwierigkeiten gewiß gleich sind und die Stanzen ungleich mehr Anmut haben."

Umgekehrt fragt am 20. Juli 1798 Schiller Goethen um Rat wegen Distichen; Goethe rät ihm unterm 21. Juli zu.

In die Zeit vom 7. bis 24. August 1799 fallen mehrere inhaltlich zusammenhängende Briefe: Am 7. schreibt Goethe an Schiller, er habe aus seinen Gedichten so manchen prosodischen Fehler ausgemerzt, wie er hoffe, zu ihrem Vorteil. Er fährt fort: „Wenn man solche Verbesserungen auch nur teilweise zustande bringt, so zeigt man doch immer seine Perfektibilität, sowie auch Respect

für die Fortschritte in der Prodosie, welche man Vossen und seiner Schule nicht absprechen kann."

In der Antwort Schillers vom 9. Aug. heißt es: „Zu den prosodischen Verbesserungen in den Gedichten gratuliere ich. Zum letzten Artikel in unserm Schema, zur Vollendung, gehört unstreitig auch diese Tugend, und der Künstler muß hierin etwas vom Punktierer lernen. Es hat mit der Reinheit des Silbenmaßes die eigene Bewandtnis, daß sie zu einer sinnlichen Darstellung der inneren Notwendigkeit des Gedankens dient, da im Gegenteil eine Lizenz gegen das Silbenmaß eine gewisse Willkürlichkeit fühlbar macht. Aus diesem Gesichtspunkte ist sie ein großes Moment und berührt sich mit den innersten Kunstgesetzen." Er fordert Goethe dann auf, irgendwo seine Grundsätze darüber schriftlich niederzulegen, da auch „bei dem besten Willen streitige Punkte in der Ausführung übrig bleiben".

Am 21. August schreibt dann wieder Goethe: „Jetzt, da ich den Grundsatz eines strengeren Silbenmaßes anerkenne, so bin ich dadurch eher gefördert als gehindert. Es bleiben freilich noch manche Punkte, über die man ins klare kommen muß."

Drei Tage danach, am 24. August, heißt es in Schillers Antwort: „Ihre Genauigkeit in der Metrik wird die Herren von der strikten Observanz (Herren Humboldt und Brinkmann) nicht wenig erbauen."

Am 3. April 1800 erhält Schiller eine Sendung Goethes mit den begleitenden Zeilen: „Hier der Schluß von Macbeth, worin ich nur wenig angestrichen habe." Goethe hat also beim Durchfeilen des Stückes geholfen; ob es freilich metrische Korrekturen waren, wissen wir nicht.

Auch die erste Abfassung der Phädra sandte Schiller an Goethe und an den Herzog. Dieser, der ein feines Verständnis für die Natur des fünffüßigen Jambus hatte (vgl. seine Urteile über die Sprache in A. W. v. Schlegels „Jon" und Collins „Regulus" in seinen Briefen an Goethe

vom Februar und vom 16. März 1802), schickt am 5. Februar einen Bogen voll metrischer und sprachlicher Bemerkungen an Schiller. Goethe war am 14. Januar 1805 schon von Schiller gebeten worden, die erhaltenen Bogen der Phädraübersetzung mit dem Original zu vergleichen, und was ihm darin auffiele, „mit dem Bleistift zu bemerken". Am gleichen Tag (!) noch schreibt Goethe ihm: „Übrigens habe ich angefangen hie und da einige Veränderungen einzuschreiben; sie beziehen sich aber nur auf den mehrmals vorkommenden Fall, daß ein Hiatus entsteht, oder zwei kurze (unbedeutende) Silben statt eines Jambus stehen; beide machen den ohnehin kurzen Vers noch kürzer und ich habe bei den Vorstellungen bemerkt, daß der Schauspieler bei solchen Stellen, besonders wenn sie pathetisch sind, gleichsam zusammenknickt und aus der Fassung kommt." (s. auch unter „Hiat" u. „Wortbetonung").

Ganz ähnlich heißt es im Brief an den alten Körner vom 23. IV. 1812 (W. A. IV. 22, 347): „Hat er [der junge Körner] aber ein Stück fertig und will sich selbst ein wenig kontrollieren, so suche er allen *hiatus* wegzubringen, so wie im Jambus die kurzen Silben an den langen Stellen."

Sehen wir Goethe so auch beschäftigt, sich teils durch Studium der Theoretiker, teils durch Gedankenaustausch und eigene Versuche auf metrischem Gebiet zu vervollkommnen, so zeigen doch auch manche Äußerungen, daß er der Ansicht war, einseitiges Festhalten an von vornherein gegebenen Gesetzen und sklavische Unterwerfung könnten den wahren Dichter bei der Produktion nur stören, ja sein Schaffen illusorisch machen. Das Wichtige und Ausschlaggebende sieht er mit Recht wo anders. Er erkennt die Notwendigkeit eines Gesetzes zwar an und spricht dies auch aus in den Sonettversen (Was wir bringen, 1802, W. A. 13[1], S. 84):

„In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben."

Aber das Gesetz war ihm nur Wegweiser, nicht Gängelband.

Das tritt deutlich hervor in der Äußerung Schillers gegen A. W. Schlegel, 9. Jan. 1796 (Schillers Briefe ed. Jonas IV. S. 386): „Er [Goethe] glaubt, und muß seiner Natur nach die Meinung haben, daß in Rücksicht auf den Versbau den Forderungen des Moments und der Convenienz des individuellen Falles weit mehr, als einem allgemeinen Gesetze müsse nachgegeben werden." — Goethe selbst aber, der nach den mächtigen und sicheren Eingebungen seines Geistes Handelnde, drückt das noch schärfer aus: (Tag- u. Jahreshefte 1804, W. A. 35, 185): „Mir aber, wenn ich etwas vorhatte, war es unmöglich, über die Mittel erst zu denken, wodurch der Zweck zu erreichen wäre; jene mußten mir schon bei der Hand sein, wenn ich diesen nicht alsbald aufgeben sollte." Vgl. dazu Ital. Reise, 20. Juli 1787 (W. A. 32, 34): „Einer [meiner Kapitalfehler] ist, daß ich nie das Handwerk einer Sache, die ich treiben wollte oder sollte, lernen mochte."

Und im Jahre 1814 (Dicht. u. Wahrh. Buch XI) spricht er es klar und deutlich aus: „Ich ehre den Rhythmus wie den Reim, wodurch die Poesie erst zur Poesie wird; aber das eigentlich Ausbildende und Fördernde ist dasjenige, was vom Dichter übrigbleibt, wenn er in Prosa übersetzt wird."

Soviel über des Dichters Äußerungen über Jamben und Verstechnik. Zuweilen scheinen sie mit seiner praktischen Betätigung am Weimarer Theater nicht völlig übereinzustimmen. Soviel geht aber mit Sicherheit aus ihnen hervor, daß Goethe auf keinen Fall achtlos an metrischen Zeitfragen vorüberging und den rhythmisch-metrischen Qualitäten seiner eigenen Arbeiten größtes Interesse zuwandte. Im einzelnen zeigen das die folgenden Kapitel.

3. Goethes erste Versuche im dramatischen Fünffüßler.

Der jambische, fünfmal gehobene reimlose Vers begann seinen Siegeszug mit Lessing. Schon vorher war er einige Male auf die Bühne gekommen. Lessing selbst hatte ihn schon 1759 im Fragment des Trauerspiels Fatime, später in den Bruchstücken der Kleonnis und des Horoskops verwandt. Aber erst der Nathan bedeutet die entscheidende Reaktion sowohl gegen den allmächtigen Alexandriner wie gegen die Prosa, die jenem neuerdings den Rang streitig gemacht hatte.

Auch Goethe wiederholte die Reihenfolge der allgemeinen Entwicklung für sich. Mit dem Götz geht er vom Alexandriner zur Prosa über.

Schiller dagegen wandte sich gleich von Anfang an dem Fünffüßler in Jamben zu, sogar schon in der noch auf der Militärakademie geschriebenen Operette „Semele“*).

Außerhalb der Reihe der Entwicklung stehen nun bei Goethe allerdings einige Jugendversuche, den Blankvers im Trauerspiel anzuwenden. [Für das Lustspiel schien ihm nach wie vor der Alexandriner besser: Laune des Verliebten, die Mitschuldigen.] Viel ist nicht darüber bekannt, da wahrscheinlich auch dieses Stück „Belsazar“ vor dem Abgang von Leipzig vernichtet wurde. Wenige Wochen erst war der 16jährige Student in Leipzig, als er am 30. Oktober 1765 (W. A. IV. 1, 16) an Riese schreibt:

„Es fehlt sehr wenig, so ist der fünfte Aufzug fertig. In fünffüßigen Jamben.

---

*) Auch später will Schiller nichts vom Alexandriner wissen und rät Goethe sogar ab, die Verse Voltaires (Mah., Tankred) zu übersetzen, denn entweder werde die „Manier“ zerstört, dann bleibe nur wenig poetisch Menschliches; oder man behält sie bei, dann verscheuche man das Publikum. (15. Okt. 1799 an Goethe, Briefw. S. 206.)

Die Versart, die dem Mädgen*) wohl gefiel,
Der ich allein, Freund, zu gefallen wünschte,
Die Versart, die der große Schlegel selbst
Und meist die Kritiker für's Trauerspiel
Die schicklichsten und die bequemsten halten,
Die Versart, die den meisten nicht gefällt,
Den Meisten, deren Ohr sechsfüßige
Alexandriner noch gewohnt, Freund, die,
Die ist's, die ich erwählt mein Trauerspiel
Zu enden — — — —"

Er war sich also bewußt, etwas damals noch Ungewöhnliches zu unternehmen. Er hatte dabei Joh. El. Schlegels vermeintliches Vorgehen vor Augen. Theoretisch hält Schlegel den Vers mit gleichen Ausgängen — vielleicht nur fürs Lustspiel — für ungeeignet („Schreiben über die Komödie in Versen"), den mit gemischten Ausgängen erwähnt er gar nicht. Immerhin bedeutet wohl der 1748 oder 1749 unternommene Versuch, Congreves „Mourning Bride" in fünffüßigen Jamben mit gemischten Ausgängen zu übersetzen, eine indirekte Empfehlung dieses Versmaßes für das ernstere Schauspiel**).

Einige weitere fünffüßige Jamben und den „Versuch einer poetischen Ausarbeitung" des 1. Auftrittes (I. Akt) von Belsazar enthält Goethes Brief an seine Schwester vom 7. Dez. 1765 (W. A. IV. 1, 25); weitere Verse dann im Brief an Riese vom 28. April 1766. Siehe auch Goethe an seine Schwester, 11. Mai 1767 (W. A. IV. 1, 90).

Es sind der Verse zu wenige, um ein sicheres Urteil zu gewähren. Sie sind ohne größere Kunst gehandhabt und haben nichts gemeinsam mit den Versen der späteren Dramen.

Belsazar bleibt für lange Zeit der einzige Versuch im

---

*) v. Biedermann, Goetheforschungen 1879 (künftig als Goetheforsch. I bezeichnet), S. 63 verweist auf Charitas Meixner in Worms, der der 5füß. Jambus gefiel und der zuliebe ihn Goethe im 5. Akt des „Belsazar" anwandte.

**) v. Biedermann, Goetheforsch. I, 63.

Blankvers. Sehr bald schon (angefangene Übersetzung des „Menteur“ von Corneille) nimmt er den Alexandriner wieder auf, dann folgen (von Prosa abgesehen) der Knittelvers und die freieren Rhythmen. Mehr als zwei Jahrzehnte mußten verfließen, ehe ihn die Bekanntschaft mit den italienischen Dichtern dahin zurückführte und ihn den Vers mit Meisterschaft anwenden ließ. Nicht als ob die italienische Reise erst zu diesem strengeren Formgefühl verholfen habe; dieses wuchs allmählich, und der Aufenthalt in Italien erhöht nur die nach und nach erworbene Sicherheit.

Die künstlerische Entwicklung tritt wohl in der Iphigenie am klarsten zutage.

Ich schließe mit einem Wort Zarnckes (I, 89): „Die gehaltene, gesammeltere, gleichmäßigere Stimmung, zu der sein Wesen sich geläutert hatte, bedurfte auch einer homogenen Form. Er fand sie in jenem Vers, der dem nur viermal gehobenen Hans-Sachsischen gegenüber einen volleren, den freien recitativen Formen gegenüber einen gleichbleibenden Rhythmus gewährte und der statt der kühnen Auswüchse beider [?] eine ebenere, glattere, gleichmäßigere Behandlung verlangte. Nur wenn wir diesen lyrisch-ethischen Ausgangspunkt des Verses uns klar gemacht haben, werden wir zu einem deutlichen Verständnis der Gesetze gelangen, die Goethe sich bei Behandlung desselben auferlegt hat; denn er hat gerade diesen Vers mit einer Feinheit und Keuschheit behandelt wie keinen andern.“

Anhang zu Teil I.

Über Verwendung des fünffüßigen Jambus in der *Lyrik* vor 1786 (Iph.) siehe eingehend Zarncke I, 90 ff. Über die älteste Goethesche Stanzenform und ihre Vorbilder: Suphan, ZfdPh. 7, 228 (älteste Form der Zueignung), weiterhin Seufferts Vierteljahrsschrift f. Litg. VI. 217

u. 222; V. Hehn, Goethe-Jahrb. 6, 214; Morris, Goethe-Jahrb. 27, 143; Minor, Metrik 469, Saran Versl. 337.

Zum Sonett: Schipper, G.-Jahrb. 17, 157; Henkel, G.-Jahrb. 18, 275; v. Biedermann, Goetheforsch. II, 372 (= Neue Folge) und III, 225 (= anderweitige Folge); H. Welti, Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung, Lpzg. 1884 (I. Teil bis Opitz auch als Münch. Diss. 1882); H. Froeberg, Beiträge zur Geschichte und Charakteristik des deutschen Sonetts im 19. Jh., Münch. Diss. Petersburg 1904 (41 S., enthält nur Teil 1 u. 2); vollständig bei Eggers, St. Petersburg.

Zu Stanze, Sonett und Terzine: Fr. Adler, Die ital. Strophenformen im Deutschen, Lit. Echo 12. Jahrg., Heft 16 (Sp. 1133), sowie Jahrg. 11, Sp. 1528; Masing, Sprachliche Musik in Goethes Lyrik, Qu. u. Fo. Straßb., Heft 108, S. 36 ff; über Terzinen in Gretchen im Zwinger s. auch: Arch. f. Litg. 10, Goethejahrb. 1; Er. Schmidt, Einl. zum Faust.

Zweiter Teil.

Metrisches.

Wie in der Musik ist auch in der Poesie Metrum das stetige Maß, wonach die (Zeit)-Messung geschieht, Rhythmus ist die Art der Bewegung in diesem Maße.

1. Zu lange und zu kurze Verse.

Wenn wir im Lauf der Untersuchungen von fünffüßigen Jambenversen sprechen, so hat das Berechtigung nur, wenn wir wissen, daß Goethe die fünf Jamben nicht nur als metrischen Rahmen, sondern auch als rhythmisches Ganze betrachtet und gefühlt hat. Zu diesem Zweck müssen wir aber vom metrischen Schema ausgehen, wenigstens vorläufig einmal. Man hatte früher die Verse daraufhin nicht näher angesehen.

Seit Minor sind wir gewöhnt, außer in der Reihenbrechung (s. d.) in dem Auftreten unregelmäßig langer Verse und in der Verteilung der Verszeilen auf zwei oder mehr Personen Kriterien für den Grad zu sehen, in dem ein Dichter seine Verse als selbständige rhythmische Einheiten empfand. Beide Male entscheidet die relative Häufigkeit.

Eine Zählung der Verse von unregelmäßiger Länge darf sich nun nicht beschränken auf die in den späteren Redaktionen und den darnach eingerichteten Drucken stehengebliebenen Sechser und Vierer usw., sondern hat auch jene mangelhaften Verse heranzuziehen, die in der

ersten Niederschrift mit unterlaufen waren und erst später durch sorgsames Nachskandieren entfernt wurden. Wir würden sonst z. B. bei Lessing zu einer ganz falschen Auffassung seines rhythmischen Gefühls kommen. Die Zahl der unregelmäßig langen Verse ist bei ihm äußerst gering. Dabei kann kein Zweifel herrschen, daß er unsern Vers nicht stets als rhythmische Gruppe von 5 „Jamben“ hörte. Wir wissen aber aus dem Briefwechsel mit seinem Bruder Karl, daß Ramler nachträglich erst auf Wunsch des Dichters nach solchen Versen fahndete und sie auch zum großen Teil tilgte.

Wie steht es nun damit bei Goethe? Es kann natürlich nicht genügen, nun einfach alle Sechser und Vierer zusammenzuzählen. Eine vorsichtig abwägende Überlegung wird den Versuch machen müssen, unter den Versen diejenigen auszuscheiden, in denen der Dichter aus künstlerischen Absichten und mit vollem Bewußtsein von der Norm abgewichen ist. Die nach dieser Sichtung noch verbleibenden Verse lassen erst einen Rückschluß zu auf die Sicherheit oder Unsicherheit des rhythmischen Gefühls. Im allgemeinen sind metrische Lücken wie auch metrische Verlängerungen ein mittelbarer Hinweis des Dichters auf ein besonderes Ethos der Stelle; namentlich darauf, bei der Deklamation an diesen Stellen wirkungsvolle Pausen eintreten zu lassen bzw. mit längerem Nachdruck auf ihnen zu verweilen. Gerade die (nicht rhythmischen) Pausen erhöhen oft die Stimmung sehr und sind von großem rhetorischen Wert. Ich bin mir wohl bewußt, daß die Auswahl der Verse in beträchtlichem Maße von der persönlichen Empfänglichkeit des Untersuchenden für Rhythmusänderungen abhängt. Doch glaube ich eher zu wenig Verse als beabsichtigt angenommen zu haben.

Eine weitere Wahrnehmung möge hier noch Platz finden. Zuweilen bestehen die Vierfüßler, die nicht gerade Pause nach sich verlangen, aus lauter starkbetonten, schweren Wörtern, Ausrufen u. dgl. Dann scheinen solche

leidenschaftsgesättigten Wortzeichen in vier „Hebungen“ schon den Akzentgehalt des normalen fünffüßigen Verses erschöpft zu haben, etwa in der Art, als ob einzelne Senkungen im Metrum ausgefallen und nur die Hebungen stehen geblieben wären:

Rom. 967. Sie that's! O weh uns, weh! sie that's!

Iph. 387 || zu hóren | glaúbt, | wirft | Átreus | grínsend||
Mah. 454. (Der Himmel ist) || Euch günstig: Mahomet ist nah.|| W. w. bringen, Halle, 153: Halt ein! Halt, unerbittlich Strenge!*)

Es folgen zunächst die erst nachträglich getilgten unregelmäßig langen Verse aus älteren Redaktionen.

Iph. Sechser:

1. Heraus in eure Schatten, ewig rege Wipfel
22. Mit sanften lieben Banden aneinander knüpften.
38. Zu ew'gem freiem Dienste dir gewidmet sein
680. Die Tat die zu vollführen unsre Seele dringt,
Ist ein unendlich Werk . . .
960. Auf jene Helden richtete. Sie zogen aus |
1271. Sie gehen friedlich, Alte mit den Jungen, Männer |
1913. Wend' ich ein kühnes Unternehmen in der Brust.
1979. Wie Feuer gegen Wasser streitend sich unwillig |

ferner folgende Verse, die durch Synkope zu Fünfern wurden:

731. mit den künftigen | (> künft'gen)
1918. So zeigt's durch euern Beistand und verherrlichet | (>verherrlicht).

Vierer:

759. Das Unternehmen zu vollführen (= Prosafassung).

1186: hatte drei Änderungen durchzumachen:

Hält mich ein Schauer ab, doch reißt |
Entfernet mich ein leiser Schauer, doch es reißt | (6er)
Entfernet mich ein Schauer; doch es reißt |

---

*) Dazu vgl. eine Bemerkung von Wyneken, Aufbau der Form II, 372 (dessen übrige viel zu weit gehende Ansichten nicht hierher gehören): „Nicht auf die Zahl der Versfüße kommt es an, sondern auf das Maß der (insgesamt) verbrauchten Zeit.“

1344. Ihr schwere Wetterwolken aufzehrt
1881. In einer Frauen Hand gegeben (= Prosafassung)
1984. Der Opferflamme mir umkränzt.

Dreier:

877. Von unerhörten Thaten [„die geschahn" ist späterer Nachtrag].

Tasso. Sechsfüßler:

1406. H^2 zuerst: Zieh oder folge mir, sonst soll die Klinge,
Wenn dich mein Wort nicht reizt, dich schändend nötigen.

Durch Synkope beseitigt:

66. ... mit schwerer Dämmerung.

Ein Vierer kam in BC 1821 durch Nachlässigkeit des Korrektors herein, vgl. Lesarten S. 425, Z. 9 v. u. Goethe korrigiert jedoch selbst erst einen Sechser hinein an Stelle eines ursprünglichen Fünfers:

1350. H^2 „an ihrem Platz" aus: „am Platz".
1489. H^2 wär zu verwundern, wenn ...zu: Es wäre zu verwundern, wenn ...

Nat. To. Ein Sechser des ältesten Druckes E wurde später durch Synkopierung beseitigt:

2524. Linderung || (> Lindrung).

Romeo. Sechser:

392. H. Willst du das nicht, so schwöre dich zu meinem Liebsten
Riemer: Wo nicht, so ....

Vierer:

843. H. O Fürst! O mein Gemahl, o seht |
Riemer: Gerechter Fürst! O seht hierher, noch rinnt |

(Vgl. zu diesem Vers auch unter Reim).

Mahomet. (Drucke). Ein Vierer noch in E:

546. So bildsam, keines einen Geist

Nachträglich erst wurde ein Sechser hineinkorrigiert in V. 666. J las: ... kühn gedénkst du |.

Um den aus zwei Wörtern gebildeten klingenden Ausgang zu vermeiden, „besserte" man dann: ... kühn gedenkest du. (Vgl. 730, wo gleichfalls „beweinst" || in J später geändert wurde in „beweinest" ||.

Tankred (Drucke). Sechser:

1104. J: Es wird sich einer zeigen! Nicht für deine Tochter | (beeinflußt vom Wortlaut des V. 1102).

Durch Synkope schwand ein Sechser: 1383 E A .... vergiß, Erhabener |.

Claudine. Sechser:

1247. H Und sicher wohnen können; dort verteilen wir

Vierer:

1357. H Von deinen Zweifeln heben kann.

Erwin: V. 376 in H^2 (=Vogels Handschrift) hat „.. besänftigen ||“, also einen Sechser, wo H^1 und die Drucke synkopieren.

Was wir bringen, Halle. Ein Vierer schwand in:

24. H || Nun auf besagtes Damals nochmals ||.

Riemer ändert, zuerst wohl aus Rücksicht auf den Wohlklang, in „... noch einmal ||“.

Ein Vierer fiel auch aus durch Streichung von zwei Versen nach 166 in H, von denen der erste nur 4 Hebungen hatte.

Wir gehen dann über zu den stehengebliebenen unregelmäßig langen Versen.

Iphigenie hat unter (2174—64) Versen elf Sechsfüßler*), nämlich die Verse 339, 593, 1010, 1035, 1037, 1118, 1224, 1401, 1591, 1616, 1872. Davon sind zunächst die drei Verse 339, 1010, 1244 als fraglich auszuscheiden, da wir nichts Sicheres über Goethes Aussprache der hier im Versende stehenden Wörter mit Hiatus—i in der vorletzten Silbe wissen. Scheidemantel**) weist darauf hin, daß man solche Verse gut als Fünfer lesen könne

*) Henkel, Zsch. f. vgl. Litg. I, 321 zählt nur 6.

**) Scheidemantel, dsche. Lit. Ztg. 1900, 2536. Über die Messung derartiger Wörter siehe auch: Scheidemantel, Zur Entstehungsgeschichte des Tasso, Progr. Weimar 1896, S. 9; Ergänzung dazu Goethejahrb. 18,163. W. Schlegels Briefe an Goethe. Schriften der Goethegesellsch. XIII. 64.72.

nach Analogie von Antonio, das Goethe bald 4-, bald 3-silbig braucht, also hier 339 Hippodamien, 1010 Stróphius, 1244 Fúrien. Allerdings steht 336 im Versinnern „Hippodámién". Aber verschiedene Messung derartiger Wörter finden wir häufig bei Goethe:

Religion: Mah. 1363, 1543 viersilbig; 821 dreisilbig.

Mercutio: Rom. 217, 882 viersilbig; 221, 267 dreisilbig. 840 viersilbig, daher auch das reimende „Romeo" viersilbig, obwohl dadurch ein Sechser entsteht.

Romeo: Rom. 191 zweimal dreisilbig (in einem Siebener), 342, 403, 406, 830, 1310 dreisilbig; aber 390 dreimal zweisilbig, 401 zweimal zweisilbig. 270, 416, 529, 539 zweisilbig. Der V. 1020 hat Rómeo, Júlia; der folgende: Rómeó. Vers 940 hat Rómeó; die folgende Dipodie ist offenbar zu lesen mit zweimaligem Rómeo.

Julia: Rom. 359, 684, 1298 dreisilbig, Julien 1148 dreisilbig; aber 350 (in einem Sechser), 1135, 1753, 1913 zweisilbig.

Benvolio: Rom. 778 drei- oder viersilbig? Im Versende 802 dreisilbig.

Castelvecchio: Claud. 1295, 1305, 1336 viersilbig, nirgends fünfsilbig.

Allerdings pflegt Goethe in Ländernamen auf -ien diesen Ausgang zweisilbig zu messen, so Mah. 635 Asién, 640 Persién, 641 Indién, 653 Italién, 1676 Asién; Tancred 28 und 1615 Spanién, 88 Sicilién (Versausgang), 364 Illyrien (Versausgang). Und auch sonst bevorzugt er die volltönige Messung im fünffüßigen Jambus: Iphig.: Ilións, Erinnyén, Furién (855); Erw.: Valérió; Nat. To.: Régiónen 4mal, Eugenié 5mal, Mah.: Natiónen, Ilmenau: Aegyptiér; Mieding Tod.: Galliér.

Auch Koch (s. Lit. im Eingang) gibt zu, daß man die Verse Tasso 2084, 2373 und 2657 „ebensogut als Verse

mit 5 Hebungen betrachten" könne, weil Wörter wie Antonio und Angelio darin vorkommen, die man drei- oder viersilbig lesen kann; dennoch spricht er I, 5 noch von der „falschen Wortbetonung" Furièn im Versschluß.

Nun zu den übrigen Sechsfüßlern. V. 1872 schließt die Worte Iphigeniens ab und scheint seinem Inhalt nach als schwerer Ausklang wenn auch nicht beabsichtigt, so doch an dieser Stelle annehmbar zu sein. Zu den Versen 1035 und 1037 vergleiche man das zu Tasso 982 Gesagte.

Es bleiben dann also noch als rhythmische Unsicherheiten (11—4) =7 Sechser. In den älteren Fassungen stehen außerdem noch Sechser in den Vv. 1, 38, 680, 960, 1271, 1913, 1979, abgesehen von 731 und 1918, wo einfache Synkopierung des letzten Wortes den nur für das Auge des Skandierers bestehenden Mangel behebt. Im ganzen entschlüpften Goethe also ungewollt 14, oder mit dem später gebesserten Siebener V. 22, 15 zu lange Verse.

Die Vierer*) in Iphigenie sind: 387, 1055—56, 1516, 1795, 1796, 1836. Davon sind die Verse 1055—56 zugleich durch lebhaftere Taktart (s. abweichende Rhythmen) gekennzeichnet und stehen mit Absicht. Man beachte, daß 2 Verse zuvor (1053) eine Dipodie steht, die zur Erhöhung des Eindrucks wesentlich beiträgt. In V. 387 vermutet Koch ebenfalls dichterische Absicht; er nimmt wohl ein Zögern des Vortrags hier an. Doch möchte ich mit Weißenfels**) diese Ansicht nicht teilen. Weißenfels meint nicht einmal eine ungewollte Beziehung zwischen Form und Gedanken finden zu können. Mit gleichem Recht wie hier müßte es Koch auch für V. 1516 beanspruchen, wo sogar ein Gedankenstrich, Pause andeutend, seine Ansicht unterstützt.

Es bleiben also 5 unbeabsichtigte Vierer, dazu kommen weitere 5, die erst nachträglich getilgt wurden; Sa. 10.

---

*) Henkel a. a. O. zählt nur 6 Vierer.

**) Rez. Koch's in Jahrb. f. neuere dsch. Lit. 1900, IV. 8c, 112.

Der Dreifüßler V. 689 verlangt eine starke Pause nach sich. Koch findet ihn „äußerst bezeichnend". Weißenfels allerdings möchte auch hierin eine Zufälligkeit sehen. Haben wir hier vielleicht auch künstlerisch bewußtes Abweichen vom Metrum anzunehmen, so gilt das sicher nicht für den erst später ergänzten Dreier V. 877. Als unregelmäßig verzeichnen wir also: 1 Dreifüßler.

Dipodien*) sind die Verse 1053 und 1081. Vers 1053 ist, wie schon bei dem Viererpaar 1055—56 erwähnt, hier von wohl berechneter Wirkung. Das gleiche gilt von 1081 an der Stelle, wo Orest sich zu erkennen gibt.

Ebenso darf die einzige Monopodie, das lang aushallende „Lebt wohl" am Schluß des Stückes nicht als Verstoß gegen den Rhythmus bezeichnet werden. Es kennzeichnet aber nicht so sehr den „wortkargen König" (Koch), als vielmehr den vom Übermaß der Empfindung Überwältigten.

Die unter den freieren Rhythmen V. 1281 ff. auftauchenden Verse von 10 und 11 Silben wird natürlich niemand im Ernst als Fünffüßler lesen wollen, so wenig wie den Vers aus Faust: „Heiße Magister, heiße Doctor gar". An und für sich könnten solche Verse ja, wenn mitten unter lauter Versen von 5 Hebungen stehend natürlich auch als solche gezählt werden. Es betrifft das folgende Verse:

1285. Doch leichter träget sich hier jede Bürde. (träget] trägt).
1289. Zéigt mir den Váter, dén ich nur Éinmal
1298. Und das Geschlecht des alten Tantalus.

Bereits Düntzer schlug hier die Lesung „Tantals" vor; einige Herausgeber setzen sie auch in den Text.

In den 60 Versen des Nausikaa-Fragments haben wir 2 Sechser in zwei nahe aufeinander folgenden Versen.

*) Henkel a. a. O. zählt 1 Dipodie.

(V. 10, 12). Davon ist der erste, ein sechsfüßiger „Trochäus“, also ein Vers ohne Auftakt, in H^2 einem regelmäßigen fünffüßigen Jambus gewichen:

|| Euch nur in Acht, sie kommen unversehener ||.

Vers 11, der in H^1 H^3 ein Fünfer ist, erscheint in H^2 als Vierer, indem jedenfalls versehentlich „er soll“ nur einmal gesetzt ist. — Die Paralipomena in ihrer mehr skizzenhaften Gestalt hier heranzuziehen, ist nicht ratsam.

Der Tasso hat 3453 Verse. Darunter finde ich 24 Sechser*), nämlich 589, 859, 982, 1218, 1316, 1341, 1350, 1426, 1489, 1509, 1801, 1840, 1855, 1994, 2316, 2389, 2540, 2657—58, 2706, 2777, 2929, 3198, 3217.

Davon sind zunächst abzuziehen die ursprünglich nicht vorhandenen, von Goethe erst hineinkorrigierten Sechser 1350 („an ihrem“ < „am“) und 1489 („Es wäre“ < „Wär“). Ferner ist fraglich, ob Goethe den Vers 1509 nicht mit Synkope gelesen hat (Schuld'gen), wie das so viele Beispiele für den Verausgang wahrscheinlich machen: z. B. Mah. 100 befried'gen, Nat. To. 2524 Lindrung [E liest noch Linderung]; ferner die Korrekturen Iph. 731 Künftigen > Künft'gen, Tasso 66 Dämmerung > Dämmrung, Tankred 1383 EA Erhabener > Erhabner usf. Ich bin geneigt, in allen solchen Fällen Synkope in der Aussprache des Dichters anzunehmen; diese allein aber ist für den rhythmischen Charakter bestimmend, nicht das Schriftbild. Ich zähle also solche Sechser nicht als rhythmisch unregelmäßige Verse. Auch in andern Versarten kümmert es Goethe wenig, wie der Vers graphisch aussah; ihm kam es darauf an, wie er beim Vortrag klang (W. Haupt, Poet. Form des Faust, Lpzg. 1909, S. 24). — Ich füge hinzu, daß ich V. 2657 mit vier-

*) Weinhold, Varianten der W. A., Anm. zu 859, verzeichnet nur 12. Scheidemantel findet 22; Koch II findet 22, worunter sich aber der von Scheidemantel aufgeführte V. 1855 nicht befindet; Henkel Zfvgl. Litg. I., 321 gibt 22 ohne nähere Bezeichnung.

silbigem Antonio lese in Übereinstimmung mit Scheidemantels Untersuchungen (Prog. Weim. 1896 und G.-Jhrb. 18, 163), also den Vers als Sechser rechne, nicht wie Koch als Fünfer. Gestützt wird das auch noch durch die entsprechende Messung Flamínió im gleichen Vers. Aus den gleichen Erwägungen heraus verbietet es sich umgekehrt, in den Versen 1720 und 2084, sowie in 2373 das (in letzterem übrigens doppelt vorkommende) „Antonio“ anders als dreisilbig zu lesen. [Scheidemantel findet: Die beiden Hs. gehören, wie sie jetzt (in W. A.) liegen, nicht zusammen, vielmehr bilden ein Ganzes H^2 Akt 1—3 und H^1 Akt 4—5; entsprechend H^1 Akt 1—3 und H^2 Akt 4—5. In V und IV_{1-3} ist Antóni̯o stets dreisilbig, weil vorher dreisilbiges Battista dastand. In IV_{4-5} aber stand von vornherein Antónió, wurde daher auch überall so gemessen (z. B. 2750). Im I. Akt ist Antoni̯o dreisilbig in den Versen 348, 565, 746; nur V. 349 hat viersilbiges Antónió im Versinnern. Im 2. Akt haben „Antoni̯o“ die V. 939, 1218 (Sechser!), 1413, 1450, 1640 (Versausgang); nur einmal 1524 steht Antónió. Im III. Akt finden wir das Wort zweimal dreisilbig (1720, 2084, beide Male am Versende); dagegen sechsmal viersilbig: 1654, 1663, 1666, 1675, 1688, 1747. Diese Partie III_{1-2} ist also zuletzt entstanden, als Goethe an viersilbiges Antónió schon gewöhnt war].

Als metrisch unkorrekt können wir also mit Bestimmtheit bezeichnen (24—3) = 21 Sechsfüßler. Auffallend ist, daß sich unter diesen nicht weniger als 7 Verse finden, die Wörter mit nebentonigem —è in der Endsilbe enthalten; im Versinnern diese drei: ruhigen 1994, gütige 2316, jeglicher 2777; die andern vier im Ausgang: verbreiteten 982, achtete 1341, wandelte 1426 [Schuldigén 1509 = Schuld'gen], Fürtreffliche 1840. Auch sonst sind solche Wörter in den Sechsern nicht selten: Iphig. 1035 warteten, 1037 wüthete, beide Male im Ausgang; Romeo: im Aus-

gang 1895 Verzweifelndén, im Versinnern 371 wichtiges, 839 unselige, 1646 entsetzliche, 1872 öffnete; Mahomet: im Versausgang 189 fesselte, 365 abgewürdigter, 761 erniedrige, im Innern 152 meinigen, 249 Sterblichen, 286 erleuchtete, 1749 Ungläubige, 476 fünfzehnjähriger, 492 Unüberwindliche, 800 einfaches, 1267 vertheidigte.

Vierer*) finden wir 10 im Tasso; der Vers 309 schließt die Worte Leonorens ab und könnte beabsichtigt sein. Einige Ausgaben setzen hier „zuletzt" ein, wohl nach Analogie von V. 3093, den Düntzer erstmals durch ein aus einer Hs zugefügtes Wort auf die regelmäßige Länge brachte. — Ebenso dürfen wir vielleicht in dem Vers 2056, der wiederum eine größere Rede schließt, Absicht sehen, oder empfinden ihn wenigstens an dieser Stelle nicht als rhythmische Beeinträchtigung. Ich bezweifle, daß Goethes rhythmisches Empfinden *zwei*hebige Messung „Zútraún" zugelassen hätte, wie Weinhold, Lesarten, zu diesem Vers bemerkt: „Der einzige Fünfer, in dem die Senkung vor der letzten Hebung fehlt." (!) Der Vers ist ein Vierer mit beschwertem klingendem Ausgang (vgl. Zútraun im Versinnern Tankred 1471) [s. auch unter „Versausgänge"]. — Dichterische Absicht liegt dann zugrund dem V. 3413. Die erregte Rede Tassos (vgl. die Dipodie 3416) macht eine stärkere Pause nach diesem Vers aus rein sprechdynamischen Ursachen wünschenswert.

Es bleiben demnach als unbeabsichtigt (10—3 = 7 Vierer. Nach B C ist auch V. 1821 ein Vierfüßler, was wohl auf ein Versehen des Korrektors zurückzuführen ist. (Vgl. Lesarten S. 425, Z. 9. v. u.)

Die Tripodie V. 1576 bewirkt eine sinngemäße Pause in der Rede Tassos; die Dipodien V. 3300 und 3416 sind an Stellen großer seelischer Erregung sehr wirkungsvoll und ganz dem Inhalt angepaßt. Die Dipodie 3402 wird gewissermaßen dadurch entschuldigt, dass Antonio Tasso

---

*) Henkel a. a. O. und Weinhold Varianten W. A. haben nur 6.

unterbricht. Auffällig ist allerdings, daß Goethe den Vers nicht auf zwei Personen verteilt hat, sondern Antonio einen neuen Vers beginnen läßt.

Die Natürliche Tochter weist unter 2955 Versen 9 Sechser*) auf: 143—144, 179, 560, 1355, 2018, 2374, 2871, 2912. Eine Absicht scheint nirgends vorzuliegen. Ein im ältesten Druck E vorliegender anscheinender Sechser V. 2524 ist durch Synkopierung (Lind'rung) in den späteren Drucken auch für's Auge entfernt.

Andere Verse von unregelmäßiger Länge kommen nicht vor. Zu bemerken ist noch, daß V. 2018 auf mehrere Personen verteilt ist, was den rhythmischen Mangel seiner Entstehung nach erklären kann.

Unter den 1809 Versen, die von Romeo und Julia als Fünfjambenverse in Betracht kommen, erscheinen als Sechser die Verse: 19, 27, 112, 113—114, 133, 135, 223, 226—7, 230, 281, 327, 350, 371, 445, 528, 557—558—559, 696—697—698, 738, 758, 780, 782, 787, 839, 841, 865, 880, 1147, 1646, 1656, 1662, 1698, 1723, 1749, 1825, 1848, 1872, 1895, 1908, 1986, 2033, zusammen also 46! Die Beurteilung ist hier schon etwas schwieriger. V. 19 enthält das Wort „Capulet". Bei einer Messung x́×× (wie z. B. in den freien Rhythmen V. 6), also mit Annahme einer sehr rasch gesprochenen zweifachen Senkung ergäbe sich ein Fünfer. Doch glaube ich hier auch für das Ohr einen Vers mit 6 Hebungen annehmen zu müssen, messe also x́×x́ wie in V. 327 und in V. 27, der nach der Fuge in „trochäischen" Rhythmus umschlägt. Zweifel könnten eher entstehen in V. 230, ob er durch die gleiche Messung bei Annahme einer Doppelsenkung als Fünfer gemessen werden soll, oder ob wir in ihm einen Sechser mit fehlender Senkung zu sehen haben. Er dürfte jedoch dem Hörer sich als 6hebig einprägen. — In V. 281 dagegen ist Capulet

*) Henkel a. a. O. hat nur 4; Redlich, W. A. Varianten 2524 zählt nur 3!

gar nicht anders als _́×× zu lesen; ob Goethe ihn als Fünfer hörte, bleibt dennoch fraglich wegen des im Versausgang stehenden „Julia“, das doppelte Messung erlaubt (so 684, 1298 dreisilbig, 1135, 1735, 1913 zweisilbig; wird 735 als rhythmische Parallele zu 736 aufgefaßt, so muß auch dort _́×× gelesen werden). (Ebenso haben wir die Verse 1695 und 1969 wegen des gleichen Wortes als Fünffüßler mit zweisilbiger Senkung anzusehen; sie sind in der obigen Aufzählung nicht mit angeführt.) — Unentschieden muß ferner die Messung in V. 780 bleiben, wo „Mercutio“ im Versende steht. Gestört war das rhythmische Gefühl auf jeden Fall (vgl. die Doppelsenkung). Wir lesen allerdings Mercutio viersilbig in V. 840; der Reim zwingt uns aber, dann auch Rómeó 841 mit vollem Lautwert der Vokale zu lesen. Dadurch zählt V. 841 als Sechser. (V. 880 enthält Mercútió und Rómeó.) (Vgl. auch oben bei Iphigenie.)

Nicht aufgeführt als Sechser ist ferner 998. Ich setze hier „Bös'wicht“ in der Aussprache des Dichters voraus und stütze mich dabei auf die auffällige Kurzform „Schelmstück“ Rom. 1398. Metrisch fehlerlos ist deshalb der Vers doch noch nicht wegen der Doppelsenkung „Vetter erschlugst“.

V. 148 könnte metrisch ausgelegt werden als sechsfüßiger „Trochäus“; ich stehe nicht an, hier doppelte Eingangssenkung anzunehmen (s. daselbst).

V. 402 ist in der W. A. zwar im Druck abgesetzt, aber die beiden Teile sind als ein Vers gezählt. Ich ziehe vor, den zweiten Teil „O Romeo, leg deinen Namen ab!“ als neubeginnenden Fünfer zu zählen (V. 402a) und registriere den ersten Teil als Monopodie. Eine Pause zwischen beiden liegt in der Absicht des Dichters. Beachte dann noch, daß zwei Verse zuvor „Romeo“ zweisilbig, vier Verse darnach aber dreisilbig gemessen werden muß.

Mit Bewußtsein hat dann Goethe alle Sechser gesetzt, die am Schluß der Szenen bzw. bei Abgang einer Person

stehen. Sie nehmen meist durch die halbierende Diärese Alexandriner-Struktur an. Fast immer sind sie auch durch den Reim besonders gekennzeichnet.

V. 112, Reim auf Fünfer, 113—114 Reimpaar:	Ende von I,$_3$.
226—227, Reimpaar:	Benvolio ab.
528, Reim auf Tripodie wohl Zufall:	1. Abschied Remeos.
557, Reim auf Fünfer:	Abgang Julias.
558—559, Reimpaar:	Ende des I. Aktes.
696, Reim auf Fünfer, 697—98 Reimpaar:	Ende von II,$_3$.
1825, Reim auf Fünfer:	Ende von V,$_5$.
2033, Reim auf Fünfer, Ausklang:	Ende von V.

Als unbeabsichtigte Sechser und daher als rhythmische Störungen bleiben nach alledem noch 30 Verse (nach Abzug von 281, 780; und allen den Versen der letztgenannten Gruppe). Dazu kommt der ursprünglich in H vorhandene, von Riemer getilgte Sechser V. 392.

Zu bemerken ist noch, daß zwei Sechsfüßler auf mehrere Personen verteilt sind: 350 und 1908.

Betreffs der ganz oder zum Teil nicht in jambischer Messung verlaufenden Verse von 6 Hebungen siehe auch unter „Abweichende Rhythmen". Es betrifft das die Verse 27, 148, 230, 738, 782, 787, 1147.

Auch ein Siebenfüßler ist stehen geblieben: V. 191, falls man „Romeo" beide Male dem metrischen Schema zuliebe dreisilbig liest:

|| Ist das der junge Romeo? — Der Schurke Romeo. ||

Bei zweisilbiger Messung entstünde ein Fünfer mit doppelter Senkung in der Fuge. Der rhythmische Mangel mag auch hier veranlaßt sein durch die Teilung des Verses auf zwei Personen.

Als vierhebig zähle ich folgende Verse: 247, 524, 736, 967, 1142, 1980. Davon geht ab der Vers 1142, der mit Absicht lebhafteren Rhythmus anschlägt (s. unter Einmischung abweichender Rhythmen). Vers 524, der auf zwei Personen verteilt ist, könnte des Ausrufs „Fräulein!" der Wärterin halber rhythmisch auch als Monopodie

plus neubeginnende Tripodie aufgefaßt werden, analog dem ähnlichen Fall 521—522, wo Julias Worte einen neuen Vers beginnen. Absicht kann ich in der Verkürzung des Verses auf vier Hebungen nicht sehen. — Wir merken also als „inkorrekt" an fünf Vierer, wozu dann noch der erst durch Riemer entfernte Vierer in V. 843 kommt.

Tripodien sind ebenfalls reichlich eingestreut in Romeo. Es sind die Verse 326, 527, 543, 678, 771, 778, 786, 801, 1217, 1294, 1359, 1363, 1383, also 13 Verse. Aus künstlerischen Rücksichten sind auszuscheiden 6 Verse. Mit V. 326 entfernt sich die Wärterin, eine Pause ist hier durch den Inhalt geboten. Ähnlich in Vers 527, wo Julia vom Fenster zurücktritt. Ist nicht das Bild dieses und des folgenden Verses, eines Alexandriners, ein Bild der beiden Personen selbst? Julia reißt sich gewaltsam los; der kurze Vers ist bezeichnender als viele Worte; Romeo verweilt noch und folgt ihr mit Blick und Wort.

Die Verse 771 und 778, letzterer „trochäisch" und mit viersilbigem „Benvolio", nähern sich im Ton sehr der Prosa, die ja auch 772—777 verwendet ist. Vermutlich sind sie gar nicht als Verse beabsichtigt. Ob auch V. 801 noch zur Prosa zu zählen ist, kann ich nicht entscheiden.

Von V. 1217 dürfen wir wohl annehmen, daß ihn Goethe bemerkt und absichtlich so hat stehen lassen als Höhepunkt der Rede Lorenzos. Absicht sehe ich ferner in V. 1294 (Ruf der Gräfin).

Es bleiben also zu beanstanden 7 Dreifüßler. — Die große Zahl der Dipodien schrumpft bei näherer Betrachtung ebenfalls etwas zusammen. Zweihebig sind die Verse 339, 348, 523, 761, 783, 846, 933, 941, 1146, 1994. In V. 523 wird Julia mitten im Satz von der Wärterin unterbrochen, deren Ruf, als außerhalb des Rhythmus stehend, den Vers nicht fortsetzt. — Dem Schmerzensruf des verwundeten Mercutio V. 783 muß auch im Spiel eine Pause folgen; ob aber der kurze Vers nicht doch vielleicht nur ein Versehen ist, kann nicht mit Sicherheit

gesagt werden. Ebenso möchte ich das nicht behaupten von V. 846, obwohl auch hier der Klageruf durch eine lange Pause wirkungsvoll unterstützt würde. — Den Ausrufen der Amme V. 933 und 941 folgt keine Pause. Dagegen liegt bewußte Kürzung wohl vor bei V. 1994, wo die Pause stummes Spiel anzeigt: Lorenzo bemüht sich um die langsam zur Besinnung kommende Julia.

Wir haben also (10—2) = 8 Zweier.

Als Monopodien endlich sind anzuführen die Verse 402, 494, 521, 1268, 1269. Wie schon oben (s. Sechser) gesagt, fasse ich die Zeile 402 auf als eine Zusammensetzung aus einer Monopodie und einem von ihr durch starke, der gedanklichen Wendung entsprechende Pause getrennten Fünfer. Ich halte diese Abtrennung für eine vom Dichter beabsichtigte. Die übrigen Stellen betreffen durchweg kurze Rufe, die Goethe nicht in die rhythmische Reihe eingliedern wollte: 494, 521, 1268 der Ruf „Fräulein", in 1269 der fragende Gegenruf „Amme?" [Auffallend ist, daß im Gegensatz hierzu in V. 524 der gleiche Ruf „Fräulein!" in einen auf zwei Personen verteilten Vierer eingegliedert ist.]

Keine der Monopodien also darf Goethe als rhythmischer Verstoß angerechnet werden.

Mahomet zählt 1782 Verse. Darunter sind folgende Sechser*): 3, 34, 36, 38, 97, 108, 146, 152, 187, 189, 249, 263, 266, 271, 286, 288, 298, 301, 308, 315, 335, 344, 365, 378, 405, 421, 440, 476, 480, 489, 492, 498, 556, 567, 570, 572, 581, 583, 599, 616, 642, 648, 658, 666, 676, 681, 690, 705, 761, 770, 800, 805, 822, 847, 861, 963, 965, 998, 1044, 1072, 1076—1077, 1265, 1267, 1299, 1528, 1537, 1554, 1559, 1749, also zusammen 71!

Nur wenige Verse davon können mit einiger Sicherheit als bewußte Änderungen des Metrums angesehen werden.

---

*) Henkel a. a. O. findet 69, darunter in den drei letzten reiner gehaltenen Aufzügen 18.

Die Einzelbetrachtung ergibt: V. 581 drückt (vielleicht?) das Zögern aus, mit dem Mahomet das so lange gehütete Geheimnis preisgibt; eher aber ist das „sind" im Ms. noch zu V. 581 gesetzt gewesen und wurde später zu dem folgenden Vers gezogen, während alle Drucke dann das doppelt gesetzte Wort beibehielten.

Der auf 2 Personen verteilte Vers 583 zerfällt in 1 + 5 Hebungen, so daß fürs Gehör (Goethes wie der Zuschauer) mit Mahomets Worten tatsächlich der Rhythmus erst einsetzte. „Sopir!" wäre dann als monopodischer, außerhalb des Rhythmus stehender Ausruf aufzufassen (vgl. Romeo 494, 521, 1268 „Fräulein!", 1269 „Amme?").

Der Vers 666 scheint im Manuskript ein Fünfer gewesen zu sein; dafür spricht, daß der älteste Druck J mit Synkope „gedénkst du" statt „gedénkest dú" liest. [Vgl. V. 730, wo J ebenfalls „beweinst" statt „beweinest" im Versende hat.] Der Sechser ist erst hineinkorrigiert, um den aus zwei Wörtern bestehenden klingenden Ausgang zu vermeiden. Abziehen müssen wir ferner den Alexandriner V. 822, der den zweiten Akt endet: Die bestimmte Entschließung Mahomets kommt dadurch wirksam zum Ausdruck.

Der Vers 1749 endlich muß nach den in Iphigenie und Tasso gewonnenen Erfahrungen mit Synkope des letzten Wortes (Ungläub'ge) gelesen werden, wodurch der von jeher fürs Ohr vorhandene Fünfer auch für den skandierenden Metriker hergestellt ist.

Mit Sicherheit können wir jedoch nur die drei letzten Verse von der Gesamtzahl in Abrechnung bringen. Es bleibt so die erstaunlich große Zahl von (71—3) = 68 Sechsern!

Nicht weniger als 29 unter den Sechsern haben die Fuge zwischen der dritten und vierten Hebung! Und dárunter wieder sind 11, die direkt Alexandriner-Struktur haben. Sicher ist dabei das französische Vorbild als die Veranlassung anzusehen.

Auf mehrere Personen verteilt sind folgende Sechser: 187, 498, 583, 805, 1537 und 1749.

Vierer*) finden wir in Mahomet folgende 8: V. 25, 367, 436, 446, 454, 918, 1064, 1188. Wir müssen sie alle als metrische Freiheiten hinnehmen, ohne in irgendeinem Falle bestimmte Absicht vermuten zu können. Dazu kommt der im ältesten Druck E dieser Stelle noch vorhandene Vierer V. 546.

Dagegen ist der Dreier in V. 457 ein rhythmisch wohlbedachtes Mittel, das die Spannung vor dem Einsatz der Rede noch erhöht.

In Tankred treffen wir auf 14 Sechser**) unter 1959 Versen; es sind die Verse 6, 11, 197, 667, 854, 864, 951, 1084, 1175, 1238, 1318, 1454, 1568, 1809. Die Verse 6 und 951 können auch als Fünfer aufgefaßt werden, da die im Versschluß stehenden Wörter „Siciliens“ und „Illyriens“ auch dreisilbig gemessen sein können. Allerdings haben wir V. 88 Sicilién und 364 Illyrién jeweils viersilbig im Versende. (Vgl. aber zu Iph. 339.)

V. 197 steht zwar am Ende von I_1, doch scheint Absicht nicht vorzuliegen. V. 1568 schließt sich mit dem ihm vorausgehenden Vierer V. 1567 auch der syntaktischen Gliederung nach so zusammen, daß das Ohr kaum eine rhythmische Störung wahrnehmen wird. — Nach Abzug der drei erwähnten Verse bleiben noch 11 Sechser; dazu kommt der in J noch vorhandene Sechsfüßler V. 1104 (der beeinflußt war von V. 1102).

In Vers 1383 hatten die für diese Stelle ältesten Drucke E A noch „Erhabener“ im Versende, was beim Skandieren Sechser ergäbe. Der metrische Mangel, falls es ein solcher war, ist in den späteren Drucken durch Synkopierung (Erhabner) behoben.

Unter den oben aufgezählten 14 Sechsern haben 6 die Fuge zwischen der dritten und vierten Hebung.

*) Henkel a. a. O. findet 7.

**) Henkel a. a. O. hat 13 Sechser und 1 Monopodie (!).

Auf zwei Personen geteilt ist der Vers 1084.

Von den Vierern, V. 800, 1557 u. 1620 können wir den mittleren nicht als rhythmisch anstößig bezeichnen, da er mit dem folgenden Sechser zusammen den Rhythmus für das Gehör wieder herstellt. Anzumerken sind also 2 Vierer.

In Erwin kommen als Fünffüßlerpartien im ganzen 519 V. in Betracht. Darunter sind vier Sechser, die Verse 304, 369, 740, 767. Keinem scheint irgendwelche Absicht zugrunde zu liegen. Gewagt ist es, in V. 767 durch Synkope des Wortes „Wenige" einen Fünfer herzustellen. V. 740 steht in einer Gruppe von 8 kreuzweis gereimten Versen, von denen fünf Vierer sind. Außer diesen Vierern (V. 733, 734, 736, 738, 739) haben wir einen Vierfüßler V. 286. Er schließt zwar eine längere Rede ab und fällt daher als rhythmischer Mangel weniger auf; er scheint aber doch zufällig zu sein.

Anzumerken ist noch, daß H^2 in V. 376 „besänftigen" schreibt, wo H^1 und die Drucke die Synkope und damit den Fünfer auch fürs Auge durchzuführen.

Es bleiben also vier Sechser und sechs Vierer.

In Claudine, wo insgesamt 832 Verse für uns in Betracht kommen, finden sich nur ein Sechser: V. 957, und drei Vierer: V. 278, 294, 872. Keinem der Verse ist mit Bestimmtheit eine rhythmische Absicht seitens des Künstlers zuzuschreiben, obwohl bei V. 278 eine Beziehung zwischen Gedanken und Form zu bestehen scheint, und der Vers 872 eine längere Rede Alonzos schließt. — Aus der Urfassung haben wir hinzuzufügen einen Sechser in V. 1247 und einen Vierer in V. 1357.

Was wir bringen, Lauchstädt*) muß vom 19. Auftritt an berücksichtigt werden. Es sind von da ab 153

*) Henkel a. a. O. gibt 31 Sechser an unter 107 Versen.

Jambenverse und darunter 32 Sechser: $81_{,24}$; $82_{,2}$; $82_{,15}$; $82_{,23-24-25-26}$; $82_{,28}$; $83_{,7-8-9-10}$; $83_{,12}$; $83_{,14-15}$; $83_{,20}$; $83_{,31}$; $84_{,1-2-3}$; $85_{,1-2}$; $85_{,8}$; $85_{,19-20}$; $85_{,28}$; $86_{,4}$; $86_{,16-17}$; $86_{,23}$; $87_{,9}$; $88_{,8}$.

Davon können wir nur wenige ausscheiden, wo der Dichter aus künstlerischen Rücksichten das Metrum veränderte. Es sind das die 3 Verse S. 84_{1-2-3}, die das Sonett einleiten und durch ihren lyrischen Klang bei Mangel jeder Brechung sofort auffallen; und der Vers $88_{,8}$: Als letzter der zweimal 8 Stanzenverse bildet er einen wunderbaren Ausklang der Worte der Person, die das Pathos verkörpert. — Es bleiben also immer noch 28 Sechser, die sich ungewollt unter die Fünfer einschlichen.

Von den insgesamt genannten 32 Sechsfüßlern haben 9 die Fuge zwischen der dritten und vierten Hebung; von diesen wieder weisen 3 Alexandriner-Struktur auf.

Daneben finden wir drei Vierer; S. 87_{13-14} und 88_{24}. Die beiden ersten bilden den 2. und 3. Vers einer im Übrigen regelmäßigen Stanze. Vers 88_{24} ist letzter Vers des Stückes überhaupt. Er ist in seiner Kürze von vortrefflicher Wirkung und als gewollt anzusehen. So bleiben zwei Vierer.

Was wir bringen, Halle hat unter den in Betracht kommenden 290 Versen 5 Sechser: die Verse 16—17, 22, 43 und 131 (der als Alexandriner unter lauter 5hebigen Versen einer Stanze steht). — Außerdem 32 Vierer: V. 60, 61, 63 (unter 4 zusammengehörigen) sind sicher nicht nur ein rhythmischer Verstoß, sondern Absicht; V. 66, 68, 69, 70, 71 (von 8 zusammengehörigen) und V. 74—75 (von 4 zusammengehörigen). Auch diese sind von vornherein bewußt hier angewandt. Dasselbe gilt von der Versgruppe 375—387, die unter 13 Versen 11 Vierer aufweist; vielmehr stören umgekehrt die beiden Fünfer gegen Schluß das Gefühl für den Rhythmus des vier-

hebigen Verses, der sich bis dahin dem Ohr deutlich eingeprägt hatte. Ob auch die Gruppe 76—79 in der Absicht des Dichters lag, ist zweifelhaft. Es bleiben also zu beanstanden 11 Vierer, nämlich 76—79, 153, 169, 199, 210, 346—348. Dazu kommen zwei erst nachträglich ausgemerzte Vierer, V. 166a und V. 24 (s. oben unter „Ursprüngliche Vierer").

In den unter dem Titel „Theaterreden" vereinigten Prologen und Epilogen der Zeit von 1791—94 finden wir folgende unregelmäßig langen Verse*):

Prolog, 1. Okt. 1791: Zwei Vierer: V. 3—4.

Epilog, 31. Dez. 1791 (=1792): Zwei Vierer, V. 2 und 40; der letztere steht nach 2 Versen von anderem Rhythmus und scheint mir beabsichtigt. H[1] J schreiben hier:

|| Verwandte, Gäste, Diener! — Liebt euch, ||
|| Vertragt euch! . . . .

Einen Dreier: V. 21. Er bildet einen bedeutenden Abschnitt bei einer Wendung des Sinnes und ist daher abzurechnen.

Epilog, 11. Juni 1792: Zwei Vierer: V. 6 u. 42. In V. 6 macht das Ethos den Vers begreiflich; die abgerissenen, verwirrten Worte (zudem durch Gedankenstriche getrennt) schließen sich absichtlich nicht zum Rhythmus zusammen, der im übrigen angewandt ist. Dagegen ist V. 42 unbeabsichtigt und als eine Folge der starken Brechungen an dieser Stelle anzusehen. — Ferner 1 Sechser mit Alexandrinerstruktur: V. 27.

---

*) Henkel a. a. O. zählt im Prolog 1793: 5 Sechser, in den zwangloser geschriebenen Prologen und Epilogen von 1791—94 9 Vierer; im Epilog 31. Dez. 1792 (so!) einen Dreier und im Prolog 1794 zwei Dreier; außerdem im Prolog 1793 einen Zweier (den ich nicht finde! Sollte der in 4 + 2 Hebungen zerfallende Sechser V. 25 gemeint sein, oder der in freierem Rhythmus sich bewegende dreihebige V. 44 „Doch die Lippe verstummt"?)

Prolog z. Krieg, 15. Okt. 1793: Sechs Vierer: V. 35—36, 41—42—43, 47. Mit Sicherheit dürfen wir davon die Verse 41—43 als in der Absicht des Dichters liegend bezeichnen. Beachte, daß V. 44 das jambische Metrum ganz aufgibt.

Fünf Sechser: V. 21, 25, 27, 32, 37. Davon zerfällt Vers 27 durch Absetzen nach der 4. Hebung in einen Vierfüßler und eine Dipodie. Der stärkere Einschnitt steht in Übereinstimmung mit der inhaltlichen Wendung. Vers 37 läßt in seiner Schwere den ausgesprochenen Wunsch desto nachdrücklicher hervortreten. Es bleiben also drei Sechser.

[Dieser Prolog zeigt auch sonst viele metrische Eigentümlichkeiten.]

Prolog „Alte und neue Zeit", 6. Okt. 1794: Sechs Vierer: die Verse 4 (V. 3 war Sechser!), 10—11, 20—21, 33 (V. 32 war Sechser). Dann zwei Dreifüßler: V. 25 und 39; V. 25 scheint als Ausruf hier absichtlich gesetzt zu sein.

Ferner sechs Sechser: V. 3 (V. 4 ist Vierer), 8—9 (die beiden folgenden Verse sind Vierer), V. 24, 32 (Vers 33 ist Vierer), V. 36. Darunter bildet V. 24 den Abschluß einer selbständigen Partie und ist hier von rhythmisch guter Wirkung. Es bleiben 5 Sechser.

Zu bemerken ist noch, daß in J = Schillers Musenalmanach 1796 der Sechser und der Vierer in V. 32—33 durch Wortumstellung in zwei Fünffüßler verwandelt wurden.

Das Gefühl für den Rhythmus ist also in den Prologen der Zeit von 1791—1794 gestört in 23 Versen, die sich auf 9 Sechser, 13 Vierer und 1 Dreier verteilen.

Im ersten Teil des Prologs zur Eröffnung des Berliner Theaters 1821 (gereimt!) finden sich unter 113 Versen zwei Sechser: V. 4 und 12; im II. und III. Teile sind keine Verse von unregelmäßiger Länge.

Interessant für Goethes Gefühl für zu lange oder zu kurze Verse sind auch Änderungen, die er bei Bearbeitung des Schutzgeistes von Kotzebue vornahm. In der geringen ihm zu Gebote stehenden Zeit (vom 9. Febr. bis 10. März 1817) konnte die Umarbeitung sich natürlich in der Hauptsache nur auf Kürzungen des Textes erstrecken, was ja auch die Hauptabsicht war. Immerhin aber hat Goethe doch auch, ob bewußt oder instinktiv beim Schreiben sei dahingestellt, einige metrische Änderungen vorgenommen, die die Verslänge betreffen. (Wegen doppelter Senkungen s. daselbst). In Vers 555 wurde durch Einsetzen von „ihr“ H^2 H^3 an Stelle des in K stehenden Wortes „Adelheids“ ein Alexandriner entfernt:

|| Wenn Adelheids Besitz mir unbestritten blieb ||.

Ein weiterer Alexandriner schwand in V. 1260:

K: Vergelten wird sie dir durch einen schönen Tod.
aber H^2: Vergelten wird sie dir durch schönern Tod.

Doch dürfen wir solche Änderungen rhythmisch nicht zu hoch einschätzen. Goethe hat umgekehrt auch 3 Sechser und 3 Vierer erst hineinkorrigiert, wo Klopstock Fünfer hatte:

Sechser:

1039. K: Wollt ihr am Ziel der letzten Mühe achten?
H^2: Am Ziel sich anzustrengen höchste Pflicht zu achten |
Ermannt Euch!

1548. K: Die rührende Gestalt entgegen tritt
H^2: . . . . | euch gegenüber tritt.

Hier nimmt Goethe des deutlicheren Ausdrucks wegen, im folgenden Vers aber des „Antithesenakzents“ (s. d.) wegen, einen Alexandriner in Kauf:

1674. K: Mich jammert nur die zarte Königin.
H^2: Vor állem jammert mich | die zarte Kónigin.

Vierer:

1140. K: Doch spricht des Menschen Zung' ihn hier nicht aus.
H^2: Nicht Menschenzunge spricht ihn aus.

Der Vierer tritt herein an einer Stelle, die sowieso

(V. 1138, 1139; 1141, 1142) durch Verteilung der Verse auf zwei Personen rhythmisch zerrissen ist.

1174. K: Und eure letzte Hoffnung schwindet schier.
H²: Die letzte Hoffnung schwindet schier.

1507 H² zuerst mit K:

Und mag wohl nun das kalte Hofgepränge |
Euch schal, unleidlich dünken — doch erlaubt |

H² dann (von John darüber geschrieben):

Wohl möget ihr im herrlichstén Gepränge |
Euch einsam finden — doch erlaubt |

Nirgends in diesen 6 Fällen nachträglicher „Verschlimmbesserungen“ ist eine absolute Notwendigkeit oder eine genügende Begründung für diese rhythmische Änderung zu finden. Es ist erklärlich, daß das rhythmische Empfinden beim Kürzen und Bessern eines fremden Gedichts oder sonstigen Werkes, das nicht aus der eigenen Stimmung geflossen ist, nicht auf der Höhe stehen kann wie bei den Werken der eigenen Produktion. Zu jedem Kunstwerk der Dichtkunst gehört eine spezifische musikalisch-rhythmische Grundstimmung; sich in die eines anderen erst hineinzuversetzen ist noch schwerer als das Hineindenken in die eigene, aber einer früheren Schaffensperiode angehörige.

Fassen wir nach alledem die tatsächlichen rhythmischen Unregelmäßigkeiten zusammen, so ergibt sich folgende Tabelle:

	Iphigenie	Tasso	Nat. To.	Mahomet	Tankred	Romeo	Erwin	Claud.	W. w. bringen Lauchstädt	W. w. br. Halle	Prol. Eröff. Berlin I. Teil	Prologe und Epiloge von 1791—94
7er	1	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
6er	14	22	9	68!	12	31	4	2	28	5	2	9
4er	10	7	—	9	2	6	6	4	2	13	—	13
3er	1	—	—	—	—	7	—	—	—	—	—	1
2er	—	—	—	—	—	8	—	—	—	—	—	—
Summa:	26	29	9	77	14	53	10	6	30	18	2	23
in %	1,23	0,84	0,30	4,32	0,71	2,93	1,92	0,72	19,61	6,21	1,77	8,71

In den drei Hauptdramen nimmt also das Gefühl für den Rhythmus des fünfhebigen Verses immer mehr zu. Die Singspiele Erwin und Elmire, die chronologisch zwischen Iphigenie und Tasso fallen, ordnen sich auch prozentual vollkommen ein. Von den Übersetzungen steht Tankred der ungefähr gleichzeitigen „Natürlichen Tochter“ noch am nächsten, während Mahomet eine auffällige Unsicherheit im Rhythmus zeigt, wohl weil er das erste der beiden aus dem Französischen übernommenen Stücke ist. Mehr als zehn Jahre später folgt Romeo, der mit ungefähr 3 Prozent zwischen Iphigenie und Mahomet stünde, wenn er nicht noch so viele andere metrische Freiheiten aufwiese. Die Prologe und Theaterreden sind natürlich freier gebaut. Doch nur in „Was wir bringen, Lauchstädt“ kann von einer wirklichen Gefährdung der rhythmischen Empfindung gesprochen werden, da nahezu ein Fünftel aller Verse vom 19. Auftritt an zu lang oder zu kurz sind.

Bisweilen nehmen, worauf ich schon oben kurz hinwies (vgl. auch Henkel, Zfvgl. Litg. I, 321 f.), die Sechsfüßler bei Goethe durch die den Vers halbierende Fuge die Züge des Alexandriners an, wobei sie meist auch in sich selbständig (ohne Brechung) sind. Ich zähle sie des besseren Überblicks wegen noch einmal auf:

Tasso 2389. —

Mahomet 108, 152, 249, 344, 498 (2 Personen), 570, 616, 761, 822, 965, 1077. —

Romeo 112 (Reim auf Fünfer), 114 (Reim auf Trimeter), 133 (Reim auf Sechser), 226—227 (Reimpaar), 371, 445, 528 (Reim auf Tripodie 527 wohl nicht beabsichtigt), 557 (Reim auf Fünfer), 558—559 (Reimpaar), 697—698 (Reimpaar), 758, 865, 880 (Reim auf Fünfer), 1723, 1749, 1825 (Reim auf Fünfer), 2033 (Reim auf Fünfer). —

Erwin: 740. — Was wir bringen, Lauchstädt: S. 82_{26}; 87_{9}; 88_{8}. — Was wir bringen, Halle: 131. — Epilog 11.

Juni 1792: V. 27. — Prolog 15. Okt. 1793: V. 32. — Prolog 6. Okt. 1794: V. 36.

Mahomet, W. w. br. Lauchstädt, sowie die drei zuletzt genannten Theaterreden fallen in die Zeit der ausgesprochenen Hinneigung zum französischen Theater, und die Lizenzen im Mahomet sind z. T. wohl aus der Tätigkeit des Übersetzers zu erklären. — Ganz auffallend ist die Zahl der Alexandriner aber im Romeo, wo sie im Szenenschluß häufig mit Absicht verwendet werden (s. auch unter „Reim").

[Über die Mischung von Alexandrinern mit vier- und fünffüßigen Jamben, die in Deutschland seit dem 17. Jahrhundert auftaucht und von Goethe gern in seiner ersten Zeit verwandt wurde, s. Bartsch, Goethe-Jahrb. I, 126.

Über vereinzelte Fünffüßler mitten unter jambischen Trimetern vgl. Henkel, Zfvgl. Litg. I, 321 f.]

2. Verteilung der Verse auf mehrere Personen.

Eine weitere Gefahr für den Rhythmus und eine Probe dafür, wieweit der Dichter seine fünf Jamben als solche, d. h. als zusammengehörigen Rhythmenabschnitt gehört hat, haben wir in der Verteilung eines Verses auf zwei oder mehrere Personen zu sehen. Lessing neigt sehr dazu, Schiller und Goethe lieben es nicht. Zwei Fälle sind von Interesse; sie zeigen, wie Goethe fühlte, mit Einführung der neuen Person müsse auch der Rhythmus neu einsetzen. Das ist zunächst die Umänderung, die er bei Bearbeitung des „Schutzgeistes" den Versen 1767—68 zuteil hat werden lassen:

K: | (Ad.) Herr Markgraf! Ihr verwundet?!
(Az.) Tödtlich! —
(Ad.) Nein! ||
|| O nein!
(Az.). Mir ward ein schöner Tod verheißen ||

Dagegen H²:

|| (Ad.) Herr Markgraf! Ihr verwundet?!
(Az.) Tödtlich! —
(Ad.) Nein, o nein! ||
|| (Az.) Ein schöner Tod ward mir von dort verheißen ||

Die eigenartige Verteilung der zwei aufeinanderfolgenden Verse auf zwei Personen stört im Original den Rhythmus so, daß Goethe offenbar beim Schreiben selbst ganz ungewollt das „O nein!" zum 1. Vers zog, wodurch allerdings ein Sechser entstand. Der zweite Vers bekam in seiner neuen Form dafür eine bessere rhythmische Gliederung durch die Fuge nach der 2. Hebung (× ˊ × ˊ).

Zum andern Mal dienen als Beweis die Verse Claud. 173 und 1394:

173. || (Luc.) Bin auch verliebt.
(Claud.) Was sagst du da? Es macht ||

Die Worte waren in der Hs. ursprünglich so geschrieben, daß mit Claudinens Frage eine neue Zeile begann. Ebenso begann in 1394 mit Pedros Worten zuerst eine neue Reihe:

1394. || (Basco) Hat es mit mir zu thun.
(Pedro) In diesem Beutel ||.

(vgl. zu 1394 auch unter „Brechungsfünfer".)

Das beweist, daß Goethe bei Verteilung des Verses diesen nicht mehr als Ganzes gefühlt hat und so erst durch Abzählen und Skandieren die fünf „Füße" herstellen mußte. [Irrtümlich als selbständiger Vers wurden gedruckt Lucindens Worte V. 842 in A—C.]

Was er bei diesen beiden Versen instinktiv zu tun versucht gewesen war und erst nachträglich gebessert hat, das behält er bei in Tasso 3402, wo Tassos Worte durch Antonios Rede unterbrochen werden:

|| (Tasso) Nicht mehr begegnen — ||
|| (Ant.) Laß eines Mannes Rede dich erinnern ||

Ein ähnlicher Fall einer Unterbrechung:

Rom. 523 || (Julia) So bitt' ich dich — ||
|| (Wärt.) Fräulein! . . . . ||

Auch Schiller beendet bei neuer Person den unvollständigen Endvers häufig nicht.

Über das Vorkommen der im Dialog geteilten Verse gibt die Tabelle nähere Auskunft*).

	Iphigenie	Tasso	Nat. To.	Mahomet	Tankred	Romeo	Erwin	Claud.	W. w. bringen Lauchstädt
geteilt auf 2 Personen	24	18	31	94	78	52	31	63	1
geteilt auf 3 Personen	—	—	2	1	—	1	—	—	—
geteilt auf 4 Personen	—	—	—	1	—	—	—	—	—
Gesamtzahl:	24	18	33	96	78	53	31	63	1
In Prozenten aller Verse:	1,13	0,52	1,11	5,39	3,98	2,93	5,97	7,57	0,65
Von den auf 2 Pers. geteilt. zeigen größ. Auflockerung	1	2	2	11	4	2	2	3	—
Mehrm. hintereinander je 2	1 ×	1 ×	3 ×	12 ×	5 ×	3 ×	2 ×	6 ×	—
kommen geteil. Verse vor: je 3	—	—	1 ×	—	1 ×	—	1 ×	2 ×	—
Von Auftritt zu Auftritt sind geteilt:	—	—	1	5	8	1	—	—	—

Die Prozentangaben zeigen folgende Entwicklung: Anfangs im reinen Drama nur zögernd verwendet, werden die im Dialog geteilten Verse plötzlich zahlreicher mit der französischen Periode. Später bei Romeo ist dann wieder eine kleine Verminderung zu konstatieren. Ähnlich steht es mit der Häufigkeit der mehrmals nacheinander geteilten Verse.

Die beiden Singspiele, denen eine freiere Form zugestanden werden muß, übertreffen trotz ihrer frühen Entstehung prozentual sogar noch Mahomet.

Diese Zerreißung des Verses hat zwar dramatische Lebendigkeit, niemals aber rhythmische Konsolidierung zur Folge. Auffallend ist die geringe Anzahl der geteilten Verse im Tasso (0,52°/₀). Goethe wagt hier beim Abschluß einer Rede lieber einen Vierfüßler (309, 2056) oder bei Unterbrechung der Rede (s. oben Beispiel V. 3402) eine

*) Koch, Progr. zählt in Iph. 21, in Nat. To. 32 Fälle.

Dipodie, als daß er den Rest des Verses einer zweiten Person zuteilt.

Von Auftritt zu Auftritt ist in den drei Hauptdramen nur ein einziges Mal der Vers gebrochen, Nat. To. 2567. Von den 14 Fällen, die in den drei Übersetzungen vorkommen, sind 6 von der Art, daß die zweite Person in bewegter Handlung durch ihr plötzliches Dazwischentreten die zuletzt vernommenen Worte unmittelbar fortsetzt oder sie durch einen Ausruf unterbricht. Bei den 8 übrigen ist immer eine zwischenliegende Pause, ausgefüllt durch stummes Spiel, anzunehmen.

Mehrmals hintereinander kommen geteilte Verse in größerer Anzahl als drei nur einmal vor: Tankred 611—615—617—619—620—621.

Die Einzelbetrachtung der Verse zeigt uns dann noch folgende, für die rhythmische Bewertung interessante Ergebnisse:

	Iphigenie	Tasso	Nat. To.	Mahomet	Tankred	Romeo	Erwin	Claud.
1. Bei Zweiteilung fällt der Einschnitt noch vor die 4. Hebung [× ×́ × ×́ (×) oder × ×́ × ×́ × ×́ (×)	20 (unter 24)	17 (18)	23 (31)	75 (94)	72 (78)	45 (52)	27 (31)	47 (63)
2. Von den Zweigeteilten sind zum Folgevers hin gebrochen:	16	10	17	35	31	11	10	26
3. Ganz ohne hörb. rhythmische Versendpause, die das Ganze des Verses erhält, sind jedoch nur:	7	4	8	17	17	4	7	13
4. Von den auf 3 Pers. verteilten sind ohne stärk. syntakt. Einschnitt am Versende:	—	—	2	1	—	—	—	—
5. Die letzte Hebung ist „abgetrennt“ (s. u. Brechung):	4	1	6	13	4	6	1	14
6. Eine größere Rede (mindest. 4 Verse) schließen u. beginnen:	6	7	3	12	10	2	3	3
7. Eine längere Rede schließen:	3	4	5	15	17	5	2	7
8. Eine läng. Rede beginnen:	12	7	11	29	25	11	5	9

Die nach Addition der Spalten 1 und 5 noch zur Gesamtzahl fehlenden sind Verse, die auf mehr als zwei Personen verteilt sind und bei denen auf die zuletzt redende Person zwei Hebungen entfallen. Sie unter Spalte 1 einzureihen, war untunlich wegen der nicht fixierten Lage der Fuge.

Als milder sind natürlich alle Verse zu betrachten, die mit dem Versende auch einen starken syntaktischen Abschluß erhalten. Aber auch unter den zum folgenden Vers hin gebrochenen zeigt ca. die Hälfte einen noch so deutlich wahrnehmbaren rhythmischen Absatz, daß der Vers in der Tat nur in sehr wenigen Fällen gar nicht mehr als Fünfer ins Gehör fällt. Am stärksten fallen dabei natürlich die Verse auf, deren letzte Hebung durch Brechung stark „abgetrennt“ ist. (S. unter „Abtrennung“, Kap. Brechung, und unter „Absteigende Rhythmen“.)

Eine Milderung ist ferner dann zu sehen, wenn die geteilten Verse eine längere Rede beginnen oder schließen oder den Übergang zweier längerer Reden der beiden Personen bilden. In diesem Falle wird durch die größere Zahl regelmäßiger Verse in der Nachbarschaft eine Störung des rhythmischen Empfindens weniger leicht eintreten. Als Mindestanzahl der Verse einer Rede habe ich dabei 4 Verse angenommen, da die Endpausenuntersuchung (s. d.) zeigt, daß im Durchschnitt nicht mehr als 3 Verse mit stärker abgeschwächten Endpausen aufeinanderfolgen (außer vielleicht im Innern langer Reden). So dürften 4 Verse meist genügen, das rhythmische Empfinden des fünfhebigen Verses als eines solchen zu erhalten auch über einen im Dialog geteilten Vers hinaus.

Wie weit Goethe in der Zerreißung seiner Verse geht, kann meiner Meinung nach nur eine größere Anzahl von Beispielen zeigen; sehr viele sind es ja überhaupt nicht. — Man beachte dabei die Verse, die wenigstens noch „Jamben“ hören lassen und deren Rhythmus doch noch gegen Schluß hin deutlich hervortritt. Sehr aufgelöst sind bei Verteilung auf 2 Personen:

Iph. 1174.
Ich lebe! — Du! — Mein Bruder! — Laß! Hinweg!
Tasso 3284.
(Prinz.) Hinweg! (Leon.) Was ist geschehen? Tasso, Tasso!
(Tasso) O Gott! (Alf.) Er kommt von Sinnen, halt ihn fest!
Nat. 978. (Hofm.) Große Gaben scheint |
Er Dir zu schicken. (Eug.) Warte! (Hf.) Hörst Du? (Eug.) Warte!
Nat. 228. (Herzog) Kenne mich |
Nur erst. — Erkennst Du mich? (Eug.) Mein Vater! (Herz.) Ja! |
Dein Vater, ...
Naus. 6.
(Zweite) Ich seh ihn nicht! (Dritte) Noch ich. (Zweite) Mir schien, es lief |
Uns Tyche schon ...
Mah. 352. (Omar) .... eines großen Mannes |
Und Königs! (Sop.) Wer hat ihn gekrönt? (Om.) Der Sieg! |
360. (Omar) Er will dich sehn, er will dich sprechen! (Sop.) Wer? |
(Om.) Er wünscht es. (Sop.) Mahomet? (Om.) Er selbst! (Sop.) Verräther |
718.
(Sop.) Wer? (Mah.) Die Notwendigkeit, dein Vorteil! (Sop.) Nein!
805. (Omar) Anzufachen ist |
Sie leicht. (Mah.) Seiden wählst du? (Om.) Ja, den schlag' ich vor.
1246.
(Om.) Er wird gehorchen. (Mah.) Aber Hammon? (Om.) Er || Schien
1392.
(Palm.) Ich? Wie? (Seide) Ja, du entscheidest. (Palm.) Welches Wort |
1433.
(Palm.) Was willst du thun? (Seide) Ihn strafen. (Palm.) Ach verweile!
1465.
(Palm.) Die für dich lebt? (Seide) Wo sind wir? (Palm.) Das Gebot |
1467.
(Seide) Was sagst du? (Palm.) Fiel Sopir? (Seide) Sopir! (Palm.) O Gott!
1780. (Palm.) ... sehen wir |
Uns wieder. (Mah.) Wehret ihr! (Palm.) Ich sterbe. Fort!
Tankr. 753.
(Orb.) Ich bin bereit zu gehen! (Am.) Du? (Orb.) Nur ich!
1032.
(Ald.) Sie ist in Ketten. (Tankr.) Unbegreiflich! (Ald.) Bald |
1145.
(Orb.) Man kommt. (Ars.) Gerechter Gott! (Orb.) Ich würde selbst ||
1927.
(Tankr.) Amenaide! (Am.) Komm! (Tankr.) Du bleibst zurück!
Rom. 539.
(Rom.) Dem zarten Ohre. (Jul.) Romeo! (Rom.) Meine Holde!
1557.
(Wärt.) Sonst möge Gott mich strafen! (Jul.) Amen! (Wärt.) Was?
Claud. 218. (Luc.) Das klingt denn doch ||
Sehr wunderbar? (Claud.) Gewiß. (Luc.) Und doch, so ist's.
Claud. 1351.
(Carl). Ich bin's! (Pedro) Ist's möglich? (Carl.) Die Beweise geb' |
Ich dir
1360. (Carlos) Mir bleibt |
Noch manches Zeugnis. (Ped.) Laß mich hören. (Carl.) Komm! |
Erwin 624.
(Val.) Sie sind es! (Erw.) Wer? (Val.) Sie sind es! Freue dich!

705.
(Val.) Und wen? (Erw.) Was soll ich thun? (Val.) Geschwind, geschwind!
Nat. To. 153.

Für Verteilung auf drei Personen sind die einzigen Beispiele die folgenden:

(Herz.) Gott! (König) Ist sie sehr beschädigt? (Graf) Eilig hat |
Man deinen . . .
215.
(Herz.) Sie regt sich! (König) Ist es wahr? (Graf) Sie regt sich! (Herz.) Starr |
Blickt sie . . . .
Naus. 9.
(1.) Er kommt! er trifft! (2.) Ai! (3.) Ai! (1.) Erschreckt ihr so |
Rom. 350.
(Jul.) So eben lernte. (Man ruft) Julia! (Wärt.) Gleich! Wir kommen ja.
Mah. 455.
(Seide) Wer? (Pa.) Unser hoher Vater? (Om.) Zu dem Rath |
Von Mekkas Ältesten . . .

Der einzige auf vier Personen verteilte Vers ist:

Mah. 1526.
(Pa.) Sopir? (Se.) Mein Vater? (Sop.) Götter! (Phan.) Hammon stirbt. |

Bei Verteilung auf drei und vier Personen sowie bei größerer Auflockerung der auf zwei Personen verteilten Verse ist naturgemäß ein starker syntaktischer Abschluß am Versende nicht so leicht zu erreichen. Und doch weisen ihn nicht weniger als 21 von den (28+6) eben notierten Fällen auf.

Der Grund des Unterschiedes zwischen Goethe und Lessing [desgl. auch zwischen dem späteren und dem jugendlichen Schiller] liegt darin, daß Goethe den Dialog anders baut, daß er es liebt, in Art der antiken Stichomythie*) Rede und Gegenrede je einen Vers füllen zu lassen, selbst bei den erregtesten Szenen. Vgl. z. B. Tasso 1394—1407 (Antonio—Tasso); Nat. To. 1817—1842 (Gerichstrat-Hofmeisterin). Die größte Zahl der so gebundenen Verse ist 27 (Nat. To. 1817 f.), dann folgen 23 (Nat. 425 f.) und 18 (Nat. 2238), 11 (Nat. 2145) und 10 (Nat.

*) Die Stichomythie kann Goethe von den Alten haben; doch auch Shakespeare verwendet sie gern: kleinere Partien in König Johann, Richard II., Der Widerspänstigen Zähmung; eine ziemlich ausgedehnte Partie von 25 Versen in Richard III, 4. Aufz. 4 Sz. (Richard—Elizabeth).

1164). Diese Stellen beschränken sich aber nicht nur auf erregte Wechselgespräche, wo Rede und Gegenrede Schlag auf Schlag folgt, sondern kommen auch an Stellen ruhigen Verlaufs vor, so daß der Eindruck des Gekünstelten oft nicht ausbleibt. Das gilt besonders von der „Nat. To.“.

3. Fehlende Senkungen. — Doppelsenkungen.

[Lit.: Harnack, Vierteljahrsschr. f. Litg. Bd. V.]

Goethe dachte streng über die Reinheit des Silbenmaßes. Er hat bei K. Ph. Moritz Belehrung gesucht und sich mit Vossens Bestrebungen eifrig beschäftigt. Er schrieb an Schiller am 7. Aug. 1799: „Es hat mit der Reinheit des Silbenmaßes die eigene Bewandtnis, daß sie in einer sinnlichen Darstellung der inneren Notwendigkeit des Gedankens dient, da im Gegenteil eine Lizenz gegen das Silbenmaß eine gewisse Willkürlichkeit fühlbar macht.“ Koch nimmt an, daß er diesen Grundsatz schon 1786 hatte. Jedenfalls achtet Goethe bei Iphigenie sorgfältig auf Einsilbigkeit der Senkungen und gewinnt dadurch seinen Versen das ruhige Ebenmaß.

Die Durchsicht der ersten Niederschriften gibt ihm zuweilen Veranlassung, Doppelsenkungen zu beseitigen, fehlende Senkungen einzufügen*). Durch eine leichte Wortkorrektur konnten fehlende Senkungen eingesetzt werden in folgenden Versen:

Rom. 1666 H || Auf einen Degen spieß*t*. *H*älte Tybalt! ||
> spießte.

Rom. 1887 H || An diesem Grá*m* *s*tárb das arme Mädchen ||
> Grame.

W. w. bringen, Halle 73. H || Ist mir die viel willkó*mm*nére Pflicht |
> willkommenere

*) Ich benutze die Gelegenheit, hier einen offenbaren Druckfehler der Sophien-Ausgabe zu berichtigen:
Claud. 942. Ein Versuch geht eher |
| Für eín[en] Mánn als für ein Mädchen an. |

Der einzige Fall einer in allen Lesarten fehlenden Senkung betrifft den oft besprochenen Vers des Tasso:

1189. „— Schwélle Brust! O Witterung des Glücks!“

Henkel, Zfvgl. Litg. I, 321 f. hat recht, wenn er den Vers als exzeptionelle, einer schlagkräftigen Wirkung dienende Anomalie unter dem Einfluß des hervorbrechenden Affekts bezeichnet und die Duentzer'sche Konjektur verwirft. (D. vermutete Ausfall eines „O!“). Koch, Progr. 1900 denkt sich statt dessen lieber „den tiefen Atemzug . . ., den der Gedankenstrich andeutet“, und verweist auf den ähnlichen Gedanken Schröers. Im Gegensatz zu Koch und Weinhold (W. A. Lesarten) aber möchte ich die Bezeichnung „trochäischer Vers“ vermeiden. Durch ihre Konjekturen beweisen die genannten Metriker ja selbst, daß sie keinen „trochäischen“ Rhythmus an dieser Stelle empfinden.

Falsch ist die Anmerkung Weinholds W. A. Lesarten zu Tasso 2056 „Dein Ruhm das allgemeine Zutraun“: „Der einzige Fünffüßler, in dem die Senkung vor der letzten Hebung fehlt.“ Der Vers ist natürlich ein klingender Vierfüßler, dessen Schlußsilbe allerdings etwas über Gebühr beschwert ist (vgl. auch „Vierer“ und „Versausgänge“).

Betrachten wir nun die Doppelsenkungen, so ist zunächst hinzuweisen auf die in der ersten Konzeption unterlaufenen, später ausgemerzten Fälle dieser Art.

Iph. 260 . . . Rechts genießet, ein wohl | (> genießt). — 261. Von uns empfangener Gast, ... (> empfangner). — 401. Er ist mein Váter; doch láß mich von ihm schweigen |. > doch ich darf es sagen |. — [hierher gehört eigentlich auch des Vergleichs halber der Vers 1345: Prosa: fúrchtbaren Regen. H zuerst: || Und euren furchtbarn Regen gnädig ernst |. H dann: || Und gnädig-ernst den langerflehten Regen |. — Tasso 486. lautere Stimmen H S—A (> lautre). 704. künftige H^2 > künft'ge. 1238. | Beschäftigen H^2 > Beschäft'gen. 1736. größeres H^2 > größ'res. — Nat. To. (Drucke). 1465 der Ahnung heiliges, férnes E A B (> heil'ges). — Mah. (Drucke

42. ewigen Haß E A (> ew'gen). 65. besänftigen soll E A (> besänft'gen). 207. heilige Lichter E A B (> heil'ge). (hier hielt sich die unsynkopierte Form noch bis B). 485. heiligen E A (> heil'gen). 487. ohnmächtige E A (ohnmächt'ge). 1335. unsere Seufzer E A (> unsre). 1428. Heilige Götter E A (> Heil'ge). 1760. Unwilligen Frevel E A (> Unwill'gen). — Tankr. (Drucke) 882 Orten genug E (> gnug). 1069 verwórrenen érsten Gruß J (> verworr'nen). 1159 | Großmüthiger Fremder J (> Großmüth'ger). — Tankred 1161. Ewiger E (> Ew'ger). 1162. Vergangene E (> Vergang'ne). 1163. Künftige E (> künft'ge). 1238 E Ist es Gerechtigkeit, ist es Gnade? Zitternd | > Ist es Gerechtigkeit, ist's Gnade? Zitternd |. — 1319. Bestehenden E (> Bestehnden). 1406. unserer E (> unsrer). 1694. düstere E (> düstre). 1776. unsere E (> unsre). 1845. unsere E (> unsre). — Romeo (Riemers Änderungen von Goethe gebilligt): 490. H. So gränzlos ist meine Neigung wie das Meer |. Riemer: So gränzlos wie das Meer, ist meine Neigung |. Umgekehrt hat Riemer eine Doppelsenkung erst hineinkorrigiert, wo er sie des edleren Ausdrucks wegen in Kauf nehmen muß: 788. H: . . . geh Schurk! hol einen Wundarzt. Riemer: . . . geh Knabe! hol einen Wundarzt. — Was wir bringen, Halle: 39. H würdigen Thaten (später > würd'gen). 176 H ewige Mächte (> ew'ge). — Prolog zur Eröffnung des Berl. Theaters: 10. Das andere gern (nur H^1C lesen „andre"). — Epilog 31. Dez. 1791, V. 36: gegében und dieses Recht H^1J, später >: gegében únd dieß Récht.

Außerdem wurden bei der Umarbeitung des Schutzgeistes mehrere Doppelsenkungen beseitigt, während allerdings weitaus die meisten beibehalten blieben.

1225 K.: Es hat ein Gott den reinen Willen gewógen |.
H^1: Es hat ein Gott den reinen Sinn gewógen |.
1616. K: Auf! rettet sie! von dem besúdelten Thróne |
H^2: Die Edle rettet! Vom befléckten Thróne |

Mit dem Schwinden der doppelten Senkung stellte sich auch der bessere Ausdruck ein. Beachte, daß auch V. 1619 beginnt: | Auf! Rettet sie! . . .

1657. K: So rede! Sind doch längst die Hiobsboten |
Mir nicht mehr fremd. Die Knechte háb' ich behórcht |
H^2: So rede! Mir sind längst schon Hiobsboten |
Nicht fremd. Der Knechte Schar hab' ich behorcht. |

1788. K: Zum letzten Male schlägt für euch dieses Herz |.
H²: Zum letzten Mal für euch schlägt dieses Herz |
1846. K: Es trieb über Ström' und Berg ihn edle Hast. |
H²: Nicht Berg noch Strom | erkälten Muth und Hast. |
2124. K: Es gibt keine Éwigkeit — zurück! zurück!
H²: Was ewig, ewig wäre, fort! zurück!
Mit der Doppelsenkung schwand auch hier ein Hiatus.

Doppelsenkungen stören sonst Goethe im Schutzgeist nicht. Es sind deren nach der Kürzung und Durchsicht noch eine Unmenge stehen geblieben.

Ja, er bringt auch ein paarmal selbst doppelte Senkungen hinein, wo sie Kotzebue nicht hat.

478. K: Kein Tropfen Öl in meine Herzenswunden. |
H²: Kein Tropfen Öl in glühende Hérzenswunden. |
1033. K: Und doch kein Tropfen diese Gluth zu dämpfen! |
H²: Und doch kein Trópfen die grimmige Glúth zu dämpfen |
1168. K: Und gönne mir noch eine kurze Ruh. |
H²: Und gönne mir nothwendige kurze Ruh. |
1671. K: Und will mit euch den Teufel überwinden |
H²: Bereit mit euch den Teufel zu überwinden |.

Zuweilen weisen aber auch die Drucke gegenüber den Hss oder zeitlich spätere Drucke gegen die Erstdrucke Doppelsenkungen auf. Es betrifft aber nur Fälle, wo Synkope der Mittelsilbe in der Aussprache vorausgesetzt werden muß:

Nat. To. 2319 C¹: . . in's Verborgene meine Mutter. — Mahomet 482 B der andere stürzt. — Lauchstädt 80_{27} E verfallenem. — Halle 6: B die bréitere, béssere Wóhnung. 15: HBC¹C: ohne grad einander, IB¹: óhne geräd. 68. HJ andre; alle übrigen: „andere". 333 HJ unsrer; alle übrigen: „unserer". — Prol. Eröff. Berl. Th. 85 H³ eigene (gegen alle andern). 140 H¹—H³J: alt-verborgne; die Drucke haben die unsynkopierte Form; die W. A. behält diese und damit die doppelte Senkung bei. — Prolog 1. Okt. 1791, V. 19 J: unsere. — Epilog zum Essex V. 99: BC¹C unsere.

Die Synkope wird hier stillschweigend in der Aussprache vorausgesetzt; es sind sprachlich gar keine Doppelsenkungen mehr. Die Varianten zeigen bloß, daß allein der Klang der Worte maßgebend ist; andernfalls hätte

Goethe sicher nicht nachträgliche rhythmische Verschlechterungen durch die Drucke zugelassen.

Und ebenso handelt es sich nun in den meisten Fällen der nachträglichen Besserungen nur darum, durch Synkope einer unbetonten Silbe den metrischen Mangel auch fürs Auge zu beheben. [Vgl. dazu „Synkope bei Sechsern".] Unter den 33 obengenannten, nachträglich gebesserten Stellen sind nur drei Verse, die eine größere Änderung nötig machten, nämlich Iph. 401, Rom. 490, Epilog vom 31. Dez. 1791 Vers 36. Denn auch die Verse Iph. 260 (genießet > genießt) und Tankred 123 (ist es > ist's) sind ziemlich leichte Kürzungen, wenn die Aussprache hier auch noch nicht synkopiert hat. Wollen wir sie aber anrechnen, so haben wir als metrische Verstöße doch nur zu verzeichnen in Iph. 2 Verse, in Romeo, Tankred und Epilog Dez. 91 je 1 Vers, zusammen 5.

Die andern 28 berechtigen uns, alls Fälle von stehengebliebenen oder erst hineinkorrigierten Doppelsenkungen auszuscheiden, wenn sie Synkope zulassen; also im Schutzgeist die Verse 478, 520, 1033, 1068, nicht aber 1671; im Tankred 721 (Ewige) und 1740 (Einzigen), im Tasso 1315 (zufälligen), und in Romeo 279 (mächtige) und 998 (Bösewicht; vgl. zu der vielleicht gewagt erscheinenden Synkope „Bös'wicht" die andere V. 1398 „Schelmstück" = „Schelmenstück"); ferner Was w. br. Halle 15 (gerad), 68 (andere), 43 (Oberförsterin), 333 (unserer), 373 (unserer; H J: unsrer); dann Prol. Eröff. Berl. Th. Vers 33 (kräftige), 45 (geistiger), 50 (Tüchtige), 75 (dienstbaren Alten; vgl. dazu Göttling an Goethe 14. März 1826: „S 5_{11} (von H^4) sollte in diesem Glied des Verses doch wohl dienstbar'n wirklich geschrieben sein."). Ferner: 96 (heiligen), 130 (mosigen), 140 (altverborgene), 145 (vulkanischer); im Prolog Leipzig 1807 den Vers 26 (vergegenwärtigen).

Dazu kommt, daß Goethe in manchen dieser Wörter die Silbe —ig spirantisch aussprach; das begünstigt den Ausfall des i: mächt'χe, Tücht'χe. [Über spirantisches g

der Frankfurter Mundart s. eingehend B. WEHNERT, Goethes Reim, S. 30 f.] —

Es bleiben dann noch an doppelten Senkungen*) stehen: In Iph. 3, Tasso 1, Romeo 24, Erwin 2, Prolog Krieg 1, Prolog Alte und neue Zeit 1. [HENKEL Zfvgl. Litg. I_{321} findet insgesamt, ohne eine Ausscheidung vorzunehmen, in Iph. 2, Tasso und Tankred je 1; ferner auch in Nat. To. $I_{5, 150}$ und in Mah. $III_{8, 75}$ „in einem Vierfüßler" je 1, welche aber die W. A. weder im Text noch in den Varianten angibt. — Vgl. auch BELLERMANN, Schillers Dramen II, 143].

Die Verse mit stehengebliebenen Doppelsenkungen nun sind die folgenden:

Iph. 1060. Und aus den Winkeln schleichen ihr*e Ge*fährten.
1889. Sie sind — sie schei*nen* — *für* Griechen halt' ich sie. (malt die Verwirrung Iphigeniens; scheint es nicht, als habe Goethe auch durch das stets neu ansetzende Metrum ×⏑́ | ×⏑́× | ×⏑́×⏑́×⏑́ andeuten wollen, wie die Priesterin stets von neuem beginnt?)
1944. Ist es Verder*ben*, *so* töte mich zuerst.
Tasso 180. Uns duftend bil*den*, *er*kennst du sie nicht alle.
Rom. 40. Und alte Speer*e in* alten Händen schüttelnd (Hiat!)
148. *Eine* Ehre! Hätt'st du eine andre Amme. (Hiat.)
230. Die beiden Häuser Cá*pulet*, Móntague. (nach Analogie von V. 281 gemessen; vgl. dazu auch unter „Sechser").
281. Graf Paris wibt um Ca*pulets* Tochter Julia.
419. Die Gartenmaúe*r ist* hoch, schwer zu erklimmen.
491. So grundlos meine Lie*be*. — *Je*mehr ich gebe.
735. Bei meinem Kopf! Da kóm*men die* Cápulets.
736. Bei meiner Sóh*le*! *Mich* kúmmerts nicht. (Vierer.)
738. *Guten* Tág, ihr Herrn! Ein Wort mit ei*nem von* éuch.
780. Und haltet ein mit Wüthen! Tý*balt*! *Mer*cútio!
788. Wo ist mein Bursch? Geh Knabe! hól *einen* Wundarzt.
935. Daß Gott erbarm! *Er ist* tódt! *er ist* tódt! *er ist* tódt. (Vgl. dazu Shakespeares Romeo I, 5. Szene Capulet: „Such as would please: 'tis gone, 'tis gone, 'tis gone".

*) Ich rechne eine doppelte Eingangssenkung in den Versen: Romeo 148 | Eine Ehre; Romeo 738 | Guten Tag, ihr Herren; Erwin 492 | Aber bald wächst das Gefühl . . .; andernfalls wären die Verse als „trochäische" Sechser zu messen.

950. Gerón*nenem* Blút.
998. Doch Bös(e)wicht Vett*er*, *er*schlugst du nicht den Gatten?
1433. Mein Gat*te* *auf* Erden, meine Treu' im Himmel. (Beachte Hiat; man ist versucht, den Vers vierhebig zu lesen: meine Treu = × × ⏑́)
1593. Zu bleicher A*sche*, *der* Aúgen Vorhang fällt.
1662. Mit Knochen eines großen Ahnherrn, wie *einer* Kéule. (Sechser.)
1695. Daß Julia todt sei, Cá*pulets* Júlia todt.
1726. Bestelle Pfer*de*, *denn* ich will fort zur Nacht.
1758. (Rom.) He, holla, Apoth*éker*!
(Apoth,) *Wer* rúft so laut?
(Verteilung auf 2 Personen beim Übergang von III.—IV. Szene.)
1766. Aus der Kanone furcht*barem* Schlunde blitzt.
(Vgl. unter „gebesserte Doppelsenkungen" Iph. 1345.)
1817. (Lor.). In meiner Zel*le*. (Marc.) *Ich* Geh' und bring' es, Bruder.
(Verteilt auf 2 Personen; Hiatus.)
1957. Dieß meiner Lie*ben*! (Er trinkt) *O*, wackrer Apotheker,
1969. Noch brennen Fackeln hier an Cá*pulets* Gruft.

Mahomet: [Henkel, Zfvgl. Litg. I, 321 f. verzeichnet eine doppelte Senkung „in einem Vierfüßler" III, 8,75, die ich nicht finden kann.]

Erwin: 492. *Aber* báld wächst das Gefühl in meinem Busen. (Oder sollte man den Vers als „trochäischen Sechser" auffassen wegen der zwei folgenden Verse 493—4, die mit einer Hebung beginnen?)
563. Er ist gegán*gen*, *dort*hín, wohin ich ihm |

Prolog Krieg, 15. Okt. 1793.
49. „Er lebe! lé*be für* úns, wie wir für ihn!"

Prolog Alte und neue Zeit, 6. Okt. 1794.
3. Im vielgeliebten Weimar wie*der zum* erstenmal. (Sechser.)

Es sind demnach mit Einschluß der erst nachträglich ausgemerzten, von uns als rhythmische Mängel erkannten Doppelsenkungen:

Iph.: 3 + urspr. 2, Tasso: 1, Tankred: urspr. 1, Romeo: 24 + urspr. 1, Erwin: 2, Epilog Dez. 91: urspr. 1, Prolog Krieg 1, Prolog Alte u. neue Zeit 1.

Ganz ohne Doppelsenkungen sind also von den größeren Werken die Nat. Tochter, Mahomet und Claudine.

Es bleibt uns noch übrig, die als rhythmische Unregelmäßigkeiten erkannten Fälle auf die Qualität, d. h. auf die relative Schwere und Fülle der Senkungssilben hin zu untersuchen. Denn es ist klar, daß zwei leichte Silben, wie —e = ə, ten = tn̥, nen = n̥, weit eher ein Drüberweggleiten des Rhythmus begünstigen als die volleren Silben, die sich wie größere Steinbrocken dem Lauf des Flusses hindernd in den Weg stellen. Wir finden nur wenige schwerere Fälle:

Ganz exzeptionell ist Rom. 935 mit dem dreimaligen „er ist todt", wo bewußtes Vorgehen des Dichters anzunehmen ist. Sehr leicht und in der Wirkung der Synkope nahzustellen sind die Senkungen in Romeo 148, 738 und Erwin 492; ferner dann Romeo 788, 1662; weiterhin Epilog Dez. 1791, V. 36, Iphig. 1060, Tasso 180, Rom. 735, 950, 1766, 1957. Auch die noch übrigen Verse zeigen keine Silben von sehr großem Lautgehalt. Etwas beschwert sind nur Iph. 401, Rom. 490, Tankred 1238, Rom. 780, 935, 1433, 1758, und dann durch „metrische Erhebung" der zweiten Silbe die Verse Rom. 738, 1726, Erwin 563. Aber eben die metrische Erhebung (s. d.) bewirkt vor sich eine kleine Pause, scheidet also die zwei Senkungssilben etwas und macht sie dadurch weniger auffallend. Überhaupt zeigt sich, daß deutliche Pause (Fuge oder Nebenfuge) in vielen Fällen, nämlich in 16 von 38 notierten, die beiden Senkungssilben trennt, oder da das viermalige Capulet als 1 Fall zählt: 16 unter 35. Die mildernde Wirkung der Pause ist in keinem dieser Verse zu verkennen, am wenigsten natürlich da, wo sie schon graphisch besonders angedeutet ist:

Rom. 491. So grundlos meine Lie*be*. — *Je*mehr ich gebe |
Iphig. 1889. Sie sind — sie schei*nen* — *für* Griechen halt' ich sie. |

oder wo stummes Spiel den Fluß des Verses unterbricht:

Rom. 1957. Dieß meiner Lie*ben*! (Er trinkt) *O*, wackrer Apotheker |

oder wo der Vers sich auf zwei Personen verteilt:

Rom. 1817. (Lor.). In meiner Zel*le*.
(Marc.) *Ich* géh' und bring' es, Bruder.
Rom. 1758. (Rom.) He, holla, Apoth*éker*!
(Apoth.) *Wer* rúft so laut?
(Übergang von der 3. zur 4. Szene des 5. Aktes.)

Endlich spielt auch der Hiat eine nicht unwesentliche Rolle im gleichen Sinn (s. unter Hiat). Dazu die Beispiele Romeo 40 und 1817.

Es sei noch hingewiesen auf das allgemeine Gesetz für Doppelsenkungen, wie es Ad. Heusler (Zur Gesch. der ahd. Verskunst, Weinholds Germanist. Abhandl. 8,68) in erster Linie für das Ahd. formuliert: „Wenn für den Viertelston in Hebung oder Senkung zwei Achtel eintreten, so ist das erste von ihnen, das relativ akzentuierte, sprachlich kurz.“ Wieweit sich das auf unsere Doppelsenkungen ausdehnen läßt, zeigt ein Blick auf die vorangegangenen Zusammenstellungen. Dagegen verstoßende Fälle, wie etwa der nachträglich gebesserte V. 490 Romeo, sind zwar keine Zierde für den Vers; doch kostet — um mit Heusler zu reden — Übertretung des Gesetzes in alter und neuer Zeit dem Vers noch nicht das Leben.

Froeberg, Gesch. d. Sonetts, Münch. Diss. 1904, S. 14, fordert unumwunden das Gestatten von doppelten Senkungen auch fürs Sonett, sobald sie in Eigenschaftswörtern auf —ig und —isch enthalten sind, „bei denen es sich ja nur um Verschleifung handelt“; ferner aber auch, gleichfalls im Sonett, für den unbestimmten Artikel und für den bestimmten Artikel in Verbindung mit Präpositionen, Bindewörtern, Vergleichspartikeln. Statt aber von „erlauben“ und „nicht erlauben“ sollte er besser von „nicht mehr wahrnehmbar“ und „noch unterscheidbar“ sprechen.

Fragen wir uns zum Schluß nun noch: In welchem Glied der rhythmischen Reihe treten die Doppelsenkungen

am häufigsten auf? Der Vers Rom. 935 muß an drei Stellen verzeichnet werden. So zählen wir:

Typus | ×× ⸗ (doppelter Auftakt): Rom. 2, Erw. 1 Sa. 3
| × ⸗ ×× ⸗: Rom. 3 . . . . „ 3
| × ⸗ × ⸗ ×× ⸗: Iph. 3, Tass. 1, Tank. 1, Rom. 8,
Erw. 1, Prol. Krieg 1 . . . . „ 15
| × ⸗ × ⸗ × ⸗ ×× ⸗: Rom. 8, Epilog 31. Dez. 1 „ 9
| × ⸗ × ⸗ × ⸗ × ⸗ ×× ⸗ Iph. 2, Rom. 3, Epil. 31.
Dez. 2, Alte und neue Zeit 1 . . . . „ 8
| × ⸗ × ⸗ × ⸗ × ⸗ × ⸗ ×× ⸗ (Sechser): . . . . „ 1

Am häufigsten ist also Typus × ⸗ × ⸗ ×× ⸗, was sicher mit der Bevorzugung der orchestischen Fuge zusammenhängt; auch innerhalb der einzelnen Stücke wiegt er vor, ausgenommen Epilog 31. Dez. 1791 und Prolog Alte und neue Zeit, wo dieser Typus gar nicht vorkommt. Beide ziehen die Stellung nach der vierten Hebung vor. Die Stellung nach der zweiten Hebung ist insofern vorteilhafter, als sich in der Folge bis zum Verschluß der Rhythmus noch rein zur Geltung bringen kann.

4. Versausgänge.

Zur Mannigfaltigkeit der Fünffüßler trägt wesentlich bei die Kunst im Wechsel der bald stumpfen, bald klingenden Ausgänge. Eine Untersuchung des Versgeschlechts hat aber nur da eine praktische Bedeutung für die rhythmische Erkenntnis, wo aus andern Anzeichen zur Genüge erkennbar ist, daß der Dichter im großen und ganzen den Vers wirklich als Fünfjambenvers gehört hat. Für Goethe geht das aus der Verteilung der Verse auf mehrere Personen und aus der Untersuchung der Verslänge deutlich hervor. Weiterhin bestätigen aber noch zahlreiche von mir angestellte Versuche, nach Minors Vorschlag die fortlaufend geschriebenen Verse nach dem Gehör abzuteilen, sowie die im III. Teil folgenden Untersuchungen die Richtigkeit dieses Ergebnisses. Wir dürfen uns also ohne

weitere Einschränkung der Betrachtung und Zählung der Versausgänge unterziehen.

Über die Verwendung des stumpfen Ausganges*) gibt die Tabelle Auskunft:

	Akt. 1	2	3	4	5	In allen V. durchschnittl.
Iph.	60,15%	64,65%	48,75%	58,70%	60,39%	58,34%
Tasso	59,68%	59,62%	62,04%	70,35%	66,18%	63,19%
Nat T.	62,34%	66,20%	67,59%	64,16%	66,32%	65,21%
Naus.	1. Szene	2. Szene				
	77,27%	26,16%	—	—	—	45,00%
Mah.	53,92%	62,50%	63,35%	63,40%	60,52%	60,83%
Tankr.	60,32%	60,76%	62,70%	62,57%	64,80%	62,12%
Rom.	55,75%	65,27%	61,47%	56,25%	58,47%	58,38%
Erw.	59,04%	64,51%	—	—	—	61,65%
Claud.	63,51%	85,96%	63,21%	—	—	68,03%

Dazu stimmt nicht die Angabe von Fries, Zföst. Gym. 57 (1906), S. 1069, Anm. 3. „Eine gewisse Vorliebe für den weiblich endenden Fünffüßler (Iph. Tasso) stammt wohl von der näheren Bekanntschaft mit dem Elfsilbler der italienischen Dramatiker her.“

In den anderen Stücken enden stumpf:

Prol. 7. Mai 1791	45,71%	An Herz. Am. 28.10.1800	37,50%
Prol. 1. Okt. 1791	65,00%	Prol. Lpz. 24. Mai 1807	51,78%
Epilog 31. Dez. 1791	59,61%	Epilog zum Essex	100%
Epilog 11. Juni 1792	58,14%	W. w. br., Lauchst.	58,16%
Prol. Krieg 15. Okt. 1793	71,43%	W. w. br., Halle	32,07%
Prol. Alt. u. neue Zeit,		Nachsp. z. Iffl. Hagest.	38,05%
6. Okt. 1794	66,66%	Prol. z. Eröffn. d. Berl.	
		Theaters Teil I.	71,68%
		Teile II. III.	28,85%

*) Die Koch'schen Angaben über das Versgeschlecht bedürfen der Korrektur. Er zählt zunächst die freieren Rhythmen mit (Iph.), die ich ausgeschieden habe. Aber abgesehen davon ist seine Zählung nachlässig: Im I. Programm gibt er an: Iph. 1387 kling., 787 stumpf; im II. Programm wird das verbessert in 1901 klingende,

Es ist falsch, zu denken, die Bevorzugung des klingenden Ausgangs garantiere allein schon die Selbständigkeit des Verses. Wenn ZARNCKE (I, 38) urteilt: „Die stumpfen Versausgänge überwiegen bei Lessing: Lessings Versrhythmus verlangt ein möglichst leichtes Übergehen von einem Verse zum andern. Die klingenden Ausgänge, die bei Übergängen zwei Senkungen nebeneinander bringen, sind hierfür schwieriger“ — so ist das ja nicht falsch; aber man halte gegenüber, daß auch bei Goethe die stumpfen Ausgänge vorherrschen, und doch sind seine Verse zum größten Teil in sich abgeschlossen rhythmische Einheiten!

Stumpfe und klingende Verse wechseln ohne Zwang rein nach den Gesetzen des Wohlklangs, und zwar so, daß im allgemeinen größere Versgruppen mit gleichen Ausgängen vermieden werden. Kommen dennoch hier und da mehrere gleiche Versausgänge nacheinander vor, so scheinen sie nur selten in gewollter Beziehung zum Inhalt zu stehen. (Vgl. FRIES, Zföst. Gym. 57 (1906) Heft 12; KOCH, beide Programme.) Fries meint: „Bei Stellen, die eine iterative, gleichmäßige Tätigkeit, oft mit Detailmalerei, schildern, liebt Goethe tonverwandte Reihen von zwillingshaft gleichen, weiblich schließenden Versen abzuwickeln, die jene Gleichmäßigkeit versmalerisch veranschaulichen. Viele aufeinanderfolgende —́ en erinnern zudem von fern an den Reim; auch beginnen die Verse öfters anaphorisch mit dem gleichen Buchstaben.“ All das findet er in Tasso 3198—3212 (vgl. zu der Stelle auch Koch II). Als weitere Beispiele nennt er, um nur die markantesten herauszugreifen, Tasso 3318—20 u. 3323—28; 2722—26; 2483—87; Nat. Tochter 1200—05, 2770—73; Iph. 2136—2139.

1273 stumpfe. Das bedeutet einen Unterschied von 486 V. oder über ein Fünftel der Gesamtverszahl, die einmal klingend, das andere Mal stumpf gezählt wurden. — Kleinere Differenzen ergeben die Vergleiche mit seiner Zählung im Tasso (25 stumpfe mehr als ich) und Nat. Tochter (3 stumpfe weniger).

Ob man aus solchen immerhin doch vereinzelten Fällen auf eine allgemeine Tendenz des Dichters schließen kann, bezweifle ich. Für eine Gesamtdarstellung ist ein solch episodisches Vorkommen von wenig Wert.

Der Vollständigkeit wegen lasse ich aber doch alle Stellen folgen, wo der gleiche Ausgang häufig nacheinander vorkommt. Sie können die Belege bilden für eine weitere Nachprüfung im Sinne von Fries. Die chronologische Anordnung der Stücke zeigt zugleich die Entwicklung des Gebrauches:

Iph. Stumpf enden: V. 257 fg.: (18—1) mal; 330 fg.: (18—2) mal; 174: (15—1); 291: 12; 82: 10; 239: 10; 463: 10; 952: 10 mal. Klingend: 1341 fg.: (12—1) mal; 2129: 11; 656: 7; 10: 6.

Tasso. Stumpf enden nacheinander: V. 705 fg.: (16—1) Verse, 869: (15—1); 3237: 14; 995: (12—1); 651: 10; 1213: 10; 2488: (10—1); 2138: 16; 2177: 12. Klingend: 1051: 6, 3323: 6, 945: 5, also immer nur wenige Verse; nur 3198: (14—1) klingend (Absicht).

Nat. To. Stumpf: 539: 15; 1510: 15; 2222: 15; 1076: 14; 1312: 14, 742: (14—1); 1165: 12, 965: 11, 1253: 10, 1461: 10, 2582: 10, 2776: 10; 714: 9; 1186: 9. Klingend: 359: (16—2); 947: 14 (Sonett!); 1660: 10; sonst alle kleiner: 2892: 7, 934: 5, 1201: 5, 1586: 5.

Mahom. Stumpf: 1089: (14—2), 418: (13—1), 1259: 12, 1643: 12; 566: 11, 838: 11; 1562: 10, 388: 9, 968: 9, 1607: 9. Klingend: 333: (14—2); alle anderen kleiner als 7, so 281: 7, 270: 6, 85: 6.

Tankred. Stumpf: 1651: 14, 1415: (12—1), 842: 10, 1855: 10, 1543: 9, 1950: 9, 471: 8, 1184: 8, 1384: 8, 1571: 8, 1782: 8. Klingend: 1237: 7, 1746: 7, 825: 4, 1733: 4.

Romeo. Stumpf: 1851: (19—1), 673: 15, 1238: 12, 807: 10, 1362: 10, 1041: 8. Klingend: 1569: (10—1), 240: 8, 550: 8, 476: 7, 488: 6, 1552: 6, 1947: 5.

Erwin (chronol. zwischen Iph. und Tasso). Stumpf:

115: 9, 629: 8, 293: 7, 483: 7, 527. 6. Klingend: 609: 8, 155: 4, 368: 4 und noch kleiner.

Claudine (chronol. etwa zu Tasso). Stumpf: 1341: 15, 1484: 10, 478: 9, 158: 8, 226: 8, 924: 7. Klingend: 1291: (4 + (2) + 4), 462: 5, 1375: 5, 949: 4.

Was w. br., Lauchstädt 1802. $84_{,4}$: 14 klingende Sonettverse.

Was w. br., Halle 1814. 184: 17, 129: 16 (2 Oktaven), 100: 13, 64: 8, 54: 7, 368: 7, 223: 6.

Prolog Eröffnung Berlin 1821. In Teil I über 71⁰/₀ stumpfe Verse, daher viel größere Gruppen.

Bei Schiller hat der letzte Vers geschlossener, längerer Reden fast immer das vom vorhergehenden Vers verschiedene Versgeschlecht, wodurch ein gewisser äußerlicher rhythmischer Abschluß erreicht wird. Auch bei Goethe finden wir das zuweilen; so z. B.: Iph.: 436, 462, 614, 700, 949, 1254, 1331, 1364, 1420, 1803. Tasso: 82, 282, 301, 352, 520, 867, 950, 1768, 1896, 1913, 1966, 2306, 3453. Nat. To.: 338, 375, 424, 1217, 1333, 1926, 2955. Mahom.: 37, 49, 281, 311, 822, 1317, 1765. Tankred: 499, 838, 1267, 1601.

Diesen Beispielen stehen aber so viele andersgebaute Verskomplexe gegenüber, daß eine Absicht darin nicht gesucht werden darf. Immerhin sind sie geeignet, die beiden schließenden Verse in den betreffenden Partien als zwei parallel gestellte, selbständige Ganze herauszuheben und so das rhythmische Gefühl zu stärken. Dafür spricht auch ihr mehrmaliges Auftreten im Aktschluß (z. B. Tankred!).

Nahezu regelmäßige Abwechslung zwischen klingendem und stumpfem Ausgang zeigen die Verse Nat. To. 425—47. Die 23 Einzeiler schließen sich jeweils zu Paaren zusammen. Ganz regelmäßig wechselt der Ausgang Nat. To. 1817—42; auch hier gehören je zwei der 26 Einzeiler zusammen. Ebenso wechselt das Geschlecht in Tasso 1394 f., und zwar

spricht Antonio stets in stumpfen, Tasso in klingenden Versen (Absicht?). Ähnlich ist das Verhältnis bei dem Wechselgespräch zwischen der Prinzessin und Eleonore, Tasso 1725: Die beiden Zweizeiler sind entgegengesetzt gebaut (Prinz.: kling.-stumpf, Eleon.: stumpf-kling.), und die 12 folgenden Einzeiler verteilen sich so, daß auf die Prinzessin die klingenden, auf Eleonore die stumpfen Verse entfallen (Absicht? Charakter?). Auch in Tasso: 2547 sind die beiden sonst gleichgebauten Zweizeiler im Ausgang unterschieden; Antonio: kling.-stumpf, Tasso: stumpf-klingend. — Ferner haben wir regelmäßigen Wechsel des Geschlechts: Romeo 298—305 bei gekreuzter Reimstellung, kling.-stumpf; Rom. 312—319 abwechselnd klingende und stumpfe Reimpaare; von reimlosen noch Mahom. 228—237 kling.-stumpf, wobei jede Reihe selbstständig (brechungslos) ist und die Verse von 229—234 sich paarweise zusammenschließen; endlich Claud. 1397 bis 1403 stumpf-klingend. [Vgl. auch unter Gliederungen höherer Ordnung (durch Zusammenfassung).]

Eine eingehende allgemeine Aufstellung der Senkungen nach Schwerestufen („Tonstufen") gibt Ottmann (Büchlein v. deutschen Vers S. 27—32) in 5 Stufen, von der „Tonlosigkeit leichtester Silben bis zu Silben größter Tonstärke". Die relative Fülle der einzelnen im klingenden Ausgang stehenden Silbe kann sehr wichtig werden für den rhythmischen Eindruck des Verses. Keine weitere Behandlung erfordern hier alle die Wörter, bei denen auf eine hochbetonte Silbe eine zweifellos schwachbetonte folgt: wieder, Stimme, Blumen. Ebenso halte ich es für unnötig, alle die Stellen aufzuführen, wo Wörter mit schwachem Nebenton auf der Endsilbe verwendet werden: lieblich, zweifelnd, Bündnis. Ich führe nur einige an, die einem aufmerksamen Ohre vielleicht als „metrische Unebenheit" auffallen könnten, womit durchaus nicht gesagt sein soll, daß damit ein rhythmischer Fehler ge-

geben sei: *Iphig.:* Rettung, *Tasso:* Klugheit, Hoffnung, Dichtung, Zeitung, Neigung, Jüngling. *Nat. To.:* Kleinod, Schonung, Urteil, Neigung, Kühnheit, Mißverhältnis, Sorgfalt, Freundschaft, 2640 seewärts; *Romeo:* Jüngling, 242 Hoheit, Kenntnis, Vermählung, 323 ehrsam, 904 Schönheit, 970 Unhold, 977 Inhalt, Botschaft, 1451 Heirath 1556 Drangsal; *Mah.:* 178 Irrthum, 78 für immer meine Wóhlthàt fúhlbàr, 1090 wehrlos; *Tankred:* 806 Verachtung, Kühnheit, 1487 grausam; *Erwin:* Jüngling, Schönheit; *Claud.:* 758 Thorheit; *Prolog* 7. *Mai* 1791: 8 Sorgfalt. Dazu kommen folgende Eigennamen im klingenden Ausgang: *Iphig.:* Delphi, Tantal, Tantals, Elektra, Atreus. Beachte Hippodamien 339 kling. (4-silbig), aber 346 stumpf (5-silbig); Iphigenié 430, 911, 1073 stumpf; Strophius 1010 klingend; Furie(n) 1240 klingend, aber 1412 stumpf. *Tasso:* 179 Hesperien, Tasso, Urbino, Speroni; 1640, 1720, 2084 usf.: António, 2522 Ferrara, 2657 Angelio (aber 185 Glorié stumpf; desgl. in *Nat. To.:* 792 Eugenién, 973 Eugenié). *Mahomet:* 652 Moses, 653 Numa, 930 Hámmòn, [1676 Asién stumpf]. *Tankred:* 6 Siciliens (aber 88 Sicilién, 364 Illyrién, 95 1 Illyrien, 1620 Syrién, 1939 Siciliéns); *Romeo:* 191, 390, 535 Romeo (aber 849, 902, 1128, 1156 Rómeó), Mercutio 221 (aber Mercútió 802, 824, 840, 856, 882), 802 Benvólio, 281 und 1020 Julia (aber 1111 Júliá); 1120 Týbàlt. *Erwin:* 622 Amor; *Claud.:* 407 Villa Béllà, 408 Alonzo, 468 Rugantino, 494 Rocca Bruna.

Metrisch „weniger brauchbar" (Koch!) sind dann schon die zusammengesetzten Wörter, besonders solche, die das Sprachempfinden noch deutlich als Komposita empfindet: *Iphigenie:* Rückkehr, Knechtschaft, Schicksal, Vorzug, Ankunft, Herkunft, Wohlthat, Anschlag, Antwort, Anschaun; schwerer: 1614 Weíhraùch; in einem Dreifüßler V. 689: Voll Müh' und eitel Stúckwèrk. *Tasso:* Argwohn, Wohlthat, Wollust, Unrecht, Schwertschlag, gefühllos, Austrag, Vorwurf, Sehnsucht, Diesmal, Zutraun

V. 2056 in einem Vierfüßler; (siehe zu diesem Vers die Bemerkung unter „Vierer“). *Nat. Tochter:* einmal, Jungfrau, Ahnherrn, Landgut 2901. *Mahomet:* Sehnsucht, Abscheu, Unsinn, 333 Beispiel, 1109 Stillstand, 1247 Mitleid. *Tankred* 168 Vortheil, 419 Einfluß, Ausspruch, 1179 aúfwàrf, 1701 Únglück; Irrthum. *Romeo:* 90. ich weiß wie's zúgèht (!), 781 und 1693 Aufruhr, 788 hol einen Wundarzt; Sippschaft, Anlaß, Meineid, 1325 Blutsfreund, Antwort, 1399 Waschmaul (vgl. in der Fuge 1397: Schelmstück'), 1763 hínfàllt (!), 2006 Jungfraun. *Prolog Leipzig, 24. Mai 1807:* V. 35 Beispiel.

Mit Recht betrachtet Ottmann, Büchl. v. dsch. Vers, S. 30. Anm. 2., diese volleren klingenden Ausgänge nicht durchweg als rhythmische Mängel. Eine stärkere Belastung des klingenden Versendes wird bei zweifellos als selbständig gefühlten Versganzen eben der Endpause wegen nicht so unangenehm empfunden als etwa im Versinnern; bei mangelnder Deutlichkeit der Pause bringt umgekehrt die beschwerte Senkung eine willkommene Verzögerung des Rhythmus zustande, die dem „5-Jamben-Gefühl“ zugut kommt. Eine Häufung solcher Fälle allerdings würde durch ihre mehr und mehr sich fühlbar machende Schwere den Fluß der Verse beeinträchtigen und würde so zum empfindlichen rhythmischen Mangel. Eine solche Anhäufung findet sich jedoch nirgends bei Goethe.

Unter dem gleichen Gesichtspunkt nun sind zu betrachten die aus zwei Wörtern bestehenden klingenden Ausgänge. Zarncke I,80 meint: „Der lyrische Vers muß mehr als der dramatische bedacht sein, seinen Rhythmus klar und gefällig zu erhalten, also namentlich am Ende des Verses ihn rein zur Geltung bringen; zwei Worte aber im Versausgang, von denen das zweite nicht eine deutliche Enklitika des ersten ist, sind diesem Verlangen entgegen.“ In der Tat werden Fälle wie „nichts mehr“ das Versende über das erlaubte und wünschenswerte Maß

hinaus beschweren, da die Pause („Naht“) zwischen beiden Worten erweitert wird und wir das zweite Wort als weitere (sechste) Hebung zu sprechen versucht sind. Bei Goethe sind solche Fälle selten, wie die folgende Zusammenstellung zeigt. Im allgemeinen treten schwerere klingende Ausgänge immer ein als Gegengewicht zur Brechung; daher die vielen in Mahomet.

1. Pronomen enklitisch hinter dem Verb:

Iphig. 1643 dem entfliehst du.

Tasso. 5 seh' ich, 343 so üb' ich, 388 Hie bin ich, 1151 dadurch bist du's, 1350 gibt es, 1375 vertrau' ihr, 1384 steh mir, 1397 so zeig' es, 1542 will ich, 1624 wünscht' ich, 1826 blickt' ich, 2596 vieles hab' ich, 2818 bin ich, 3130 schon fühl' ich, 3154 frag' ich. Weinhold Anmerkungen zählt dazu auch 1979 diesmal. — [Vgl. hierzu aber die Fälle stärkster Brechung 1804: mußt' || Ich früh . . ., 2150: sollt' || Es wohl für ihn . . .]

Nat. Tochter. 1979 erblickt' ich, 2134 dürft' ich, 2051 zu retten bist du.

Mahomet. 194 kommt er, 286 ich sah ihn (Sechser!), 327 erlegt' ihn, 411 hör' ich, 432 erklärt er, 475 naht er, 507 durchdringt uns, 626 treibt sie, 656 komm' ich [„ich“ durch Ethos betont], 693 entnervt sie, 710 kann ich, 723 vermagst du, 891 fürch' ich, 916 senk' ich, 1108 zähl' ich, 1385 dien' ich, 1690 alles weiß man! 1719 kam' ich, 1732 straf' er. [Auch bei Trennung des Verses unter zwei Personen häufig am Ende des ersten Versteiles, z. B.: 1390 was sollt' ich? 1432 rennt er, 1439 und 1467 was sagst du?]

Tankred. [Bei Zweiteilung im Ende des ersten Versteils: 373 Er haßt uns, 410 Was sagst du.] Im Versende: 797 betrieg' ich, 800 wär' ich's [Vierer, wo doch nahegelegen hätte: wär' ich es = Fünfer!], 1005 nennst du, 1156 bin ich, 1238 hoff' ich, 1276 nimmt er, 1367 vernehm' ich, 1380 sah ich.

Romeo: 235 wend' ich, 755 laßt sie, 1007 vergäß' ich's, 1133 was wollt ihr? 1137 wo ist er? 1308 beweinst du, 1445 denk' ich, 1579 erbebt ich, 1682 frag' ich, 1730 betrügst dich, 1778 zahl' ich, 1958 sterb' ich, 1994 regt sich (Dipodie).

Claudine: 892 stand ich;

Was wir bringen, Lauchstädt: 83,$_{26}$ seh' ich;

Epilog, 31. Dez. 1791: V. 40 liebt auch.

2. Pronomen enklitisch hinter andern Wörtern:

Romeo 219 denn wer ist mít ihm? 823 wieder, dén du || Mir eben gabst.

3. Die Senkungssilbe ist eine unbetonte Partikel: Dieser Fall findet sich nirgends.

4. Partizip + einsilbige Form des Hilfszeitwortes:

Iphig.: 275 zugedacht ist, 1666 versagt ist, 2129 gebannt ist. Tasso: 2088 vergönnt ist. Erwin: 318 zugetheilt ist.

5. Adjektiv und einsilbige Verbform:

Iph.: 209 bekannt ist; [1380 in freieren Rhythmen: bereit sei]. Mahomet: 1508 besorgt ist.

6. Substantiv + einsilbige Verbform: nirgends. [Vgl. aber Mah. 713 bei unter zwei Personen geteiltem Vers vor der Fuge: dein Freúnd sein.]

7. Sonstige Fälle:

(Iph. 540 in freieren Rhythmen: Geschick sie). Mahom. 1639 zwischen mir und Gótt àn.(!) Romeo 1023 Da reicht kein Wórt hìn. (In einem Wort sind geschrieben: Tankr. 1179 Zum Herren meines Herzens aúfwàrf. Romeo 90 ich weiß wie's zúgèht; 1763 hínfällt; Prol. Krieg, 15. 10. 1793, V. 11: Städte wégzèhrt. Vgl. dazu im Versinnern Nat. To. 667 „erfreulich daliegt", wo E A noch drucken: „erfreulich da liegt".)

Auffallenderweise finden wir ziemlich häufig hartklingende Formen wie „Raths, Verstands“ im stumpfen Ausgang, wo die Verwendung der längeren Formen (Rathes, Verstandes) nahe gelegen hätte:

Iphig.: 464 Raths, 873 Triumphs, 927 Blicks, 958 Geschicks, 1330 Fluchs; 175 Vertraun.

Tasso: 129, 514, 679, 615 (Papsts!), 871, 635, 885, 1189, 1569, 1598, 1827 und 2348, 1956, 2109 (Vertrauns), 2265, 3089; besonders auffallend und unerwartet an Stellen wie 885 „in dem weiten Sand des Meers“ und 1956 „der stille Schein des Monds“, wo das Bild an sich schon den klingenden Ausgang wünschenswert erscheinen läßt. — Auch durch Kürzung von enklitischem „es“: 816, 1119, 2097, 3294; 2384 (dir's); 1151 (du's). — Vgl. aber 1300 „. . . Kränze gibt *es*“, nicht: gibt's.

In *Nat. To.* sehr häufig; Genitive Kinds, Königreichs, Wohls, Muts u. v. a.; Verbalformen mit enklitischem „es“: 303, 545, 877, 1019 (verbot's), 1220, 1659, 2092, 2189, 2317, 2503, 2903; nur dreimal bilden Verb + enklit. „es“ einen klingenden Ausgang. — Pronomen + enklitischem „es“: 1403, 2030.

Romeo: 1171, *Mah.*: 999, 1275, 1290, 1340, 1649, 1697.

Tankred: 175 und 1144 ist's, desgl. 1812, 967 bleibt's; 472 sie's; 328 Werths, 460 Manns, 513 Bergs, 549 Hofs, 750 Rufs, 1004 Volks, 1058 Tods, 1593 Feinds, 1765 Staats, 1806 Heils, 1866 Bluts, 1914 Verdachts; 1696 Flehn.

Erwin: 108 hilft's, 484 seh's, 488 bin's.

Claudine: 218 ist's, 791 geräths, 434 Zeh'n.

Was w. br., *Lauchstädt* 81_{26} Spiels, 82_{25} Chors (aber z. B. W. w. br. Halle: 385 Klanges, 386 Gesanges).

Prolog. Lpz. 24. *Mai* 1807: 45 schön Bemühn.

Epilog zum Essex: Der durchweg stumpfe Ausgang der Verse bedingte einige harte Formen im Reim: 11 Graun: beschaun; 37 stand'st: empfand'st.

(Im Versinnern tilgte Goethe einige Male solche harte Formen: Tasso 854 H^2, 861 H^2, Prolog Eröffnung des Berl. Theaters 12 H^1. Vgl. auch Iph. 1345.

| Und euren furchtbarn Regen gnädig ernst ||
zu: | Und gnädig-ernst den lang erflehten Regen ||.

Hier und da wurde bei der Durchsicht auch das Versgeschlecht geändert, wo es sich um andere Worte handelt. Es scheinen mir dafür fast immer allgemeine Gründe des Rhythmus bzw. des Wohlklangs maßgebend gewesen zu sein. Ich nenne hier nur die Verszahlen: *Iph.* 53 (Ende des Monologs), 891, 1050, 1568, 1586; außerdem 1215 und 1490. *Tasso* 328 H^2, 419 u. 843 H^2, 640 u. 979 H S-A, 2466 H^2; 2513 lesen A-C: lange. *Mahom.* J 730 (vgl. 666 J > gedenkest du, wodurch ein Sechsfüßler entsteht), E 1241, 1469 E A. *Tankred* 1058 J, 1138 J. *Romeo* 842 H meines Bruders Kind (Reim: rinnt); Riemer zerstört den Reim durch: Meines Hauses Stütze. *Claudine* 865 H; *Erwin* 695 H^1, *Was w. bringen*, *Halle* 55 J, *Epilog* 11. Juni 1792, V. 27 H, 30 J.

Alles weitere vgl. unter „Synkope“.

5. Metrische Drückung und Erhebung.

(Vgl. die Literatur bei 6.)

Lange Zeit hat man diese Erscheinung*) mit schulmeisterlichem Haß verfolgt oder mit Duldung konstatiert. Erst in neuerer Zeit dringt die Ansicht durch, daß diese metrische Besonderheit (früher: „Schwebende Betonung“, „Versetzte Betonung“, „Umlegung des Rhythmus“ usw.) ein außerordentlich wichtiges Mittel zur Belebung des Verses ist, und daß sie nicht nur gestattet, sondern an gewissen Stellen freudig begrüßt werden muß. Daß von einer völligen Umkehr des Metrums nicht die Rede sein

*) S. vor allem den energischen Feldzug gegen den schillernden Begriff der „schwebenden Betonung“: Heusler, Zur Gesch. der ahd. Verskunst, Weinholds Germ. Abhandl. 8,84 f.

kann, hat Saran gezeigt. „Der würde sich sehr irren, der eine ungezwungene Anlehnung an ein festes, periodisch wechselndes Metrum [wie das unsrige] mit dem vollendeten Vortrag einer edlen Dichtung für unvereinbar hält" (Wynecken).

Die „metrische Drückung" ist nach Saran ein steter Hinweis auf ein bestimmtes Ethos und ein vortreffliches Kriterium für die Richtigkeit des Vortrags. Nur wo im ganzen Ethos und Stil der betreffenden Stelle eine metrische Drückung (Erhebung) nicht begründet ist, da ist sie unberechtigt. Das birgt meines Erachtens die eine Gefahr in sich, der Theorie und dem Dichter zuliebe mehr in eine Stelle hineinzuinterpretieren, als der Dichter selbst gefühlt hat. Baesecke Zfd. Ph. 41,1 bezweifelt denn auch, ob man in allen Fällen mit dem Ethos auskommen könne. Für Hebbel bejaht es Rube (Diss.). Für Goethe möchte ich es in Frage stellen, ob er nicht auch oft bloß einer Theorie zuliebe so viele „Trochäen" eingeführt hat Moritz erklärt in seiner Metrik ausdrücklich, die Versart könne jambisch sein, ohne daß gerade jeder Vers aus „Jamben" bestünde. Das Versmaß könne sich vielmehr der Absicht des Dichters gemäß „durch Spondeen, Daktylen, Anapäste, Bacchien und Palymbacchien" durchwälzen, wenn es nur wieder zu sich selbst zurückkehre; er empfiehlt direkt, den fünffüßigen Jambus mit einem „Trochäus" zu beginnen. Daher auch die große Zahl der sogenannten „Trochäen" im Tasso, wo wohl jeder zehnte Vers sie aufweist: Während seiner Rückreise von Italien weilte Moritz in den Monaten Dezember und Januar bei Goethe als Gast, und war ihm bei Vollendung des Tasso in metrischen Dingen behilflich (s. auch unter „Metrisch-theoretische Studien").

Ich weise noch hin auf die Worte Reichels Zfd. Unterr. 6, 181 f., der bezweifelt, ob das rhythmische Gefühl unserer Dichter so sehr entwickelt gewesen ist, daß sie diese metrische Drückung mit Bewußtsein verwendet hätten. Sie

werden wohl häufig unbewußt, aus innerem Drang jene Fälle geschaffen haben; je mehr sie aber, ausgehend von irgend einer Theorie, jene „Freiheiten" auch in der Wirkung als berechtigt empfinden lernten, desto mehr gaben sie sich ihnen hin. Daß auch Goethe in einem Vers wie dem oft zitierten:

| *Zwar* díe gewalt'ge Brust *und* dér Titanen |
| *Kraft*vólles Mark *war* séiner Söhn' und Enkel |
| Gewisses Erbtheil . . .

um der Einhaltung der Silbenzahl willen zum nachträglichen, nachprüfenden Skandiren gezwungen war, glaube ich vermuten zu dürfen.

Für die allgemeine Erklärung des Wesens der metrischen Drückung verweise ich auf Sievers, Stud. zur hebr. Metrik § 46 und Saran, Verslehre § 24. — Die meisten Fälle metrischer Erhebung (Drückung) innerhalb des Verses finden sich bei Goethe vor der Hauptfuge, also im ersten Halbvers. Das spricht für sein ausgeprägtes rhythmisches Gefühl, welches sich aller Theorie zum Trotz unbewußt durchsetzt. Allerdings, völlig meidet er sie nach der Fuge nicht.

Nicht mitgezählt habe ich bei den folgenden Aufstellungen die Verse, in denen „Und" den Vers eröffnet und stärkeren „natürlichen" Akzent als das folgende Wort hat. Im Prinzip wäre wohl auch hier „Metrische Erhebung" anzunehmen:
Tasso 2450: | *Und* és gelingt; 3373 | *Und* ín der Höllenqual.

Doch wird in so unausgeprägten Fällen das Metrum, gefestigt durch die umherliegenden streng jambischen Verse, sich meist so klar noch durchsetzen, daß das Ohr eine deutliche „Drückung" in der Tat nicht mehr hört.

Ich gebe im folgenden statt vieler Beispiele für die Verteilung auf Eingang und Versinneres nur ein einziges, Iphigenie, um nicht zu weitläufig zu werden. Wir zählen metr. Drückung:

	Akt. 1	2	3	4	5	Im Ganz.
im Eingang	55	44	69	45	54	267
im Versinnern	20	16	19	18	25	98
Direkt nach der Fuge steh. davon:	13	4	16	12	17	62
Im ganzen enthält d. Akt	537V.	365V.	443V.	356V.	409V.	2110V.

NB. Die sog. „falschen Wortbetonungen“, d. h. die metrische Drückung einer Wortsilbe, s. unter 6.

Ähnlich wie hier in Iphigenie ist das Verhältnis im großen und ganzen auch bei den übrigen Dramen. Die Drückung des Eingangs herrscht bei weitem vor. Das beweist wieder, daß Goethe seinen Vers als Ganzes gehört hat und bestrebt war, alles beiseite zu räumen, was dessen Fluß im Innern hemmen könnte. Nur an einer Stelle im Innern verwendet er sie ziemlich oft: unmittelbar nach der Fuge. Hier und im Eingang dient die Drückung, die stets eine Pause vor sich bewirkt, der übersichtlichen rhythmischen Gliederung. (S. auch „Endpausenerhaltung“ und „Fuge“.)

Über das Vorkommen im Eingang vergleiche die untenstehende Tabelle. Nicht gerade häufig ist der Fall, daß mehrere Verse nacheinander metrische Drückung aufweisen. Die größeren Partien sind: Iphigenie Vers 654 ff.: 3 Verse, 769: 3, 1692: 4; Tasso 293: (7—2), 452: 3, 2438: (6—1), 3324: 5; Nat. Tochter 1220: 3, 1693: 3, 2418: 4; Mahomet 718: 3; Tankred 295: 4, 855: 4, 1235: 7 (nicht ausgeprägt); Romeo 1148: 3, 1362: (9—2); Erwin 185: 5.

I. Tabelle der metrischen Drückung im Eingang

(gibt die Anzahl derjenigen Verse, die überhaupt als metrisch gedrückte erscheinen, in Prozenten der Gesamtverszahl. — Sog. „falsche Wortbetonungen“ sind nicht einbegriffen).

	Akt 1	2	3	4	5
Iphigenie	10,24%	12,05%	15,57%	12,64%	13,20%
Tasso	16,69%	17,02%	18,01%	19,50%	19,70%
Nat. Tochter	18,51%	17,20%	17,85%	15,65%	17,76%
Mahomet	19,11%	17,045%	18,69%	20,95%	16,31%
Tankred	21,24%	23,304%	21,68%	21,55%	21,23%
Romeo	19,05%	24,55%	20,59%	28,93%	20,49%
Erwin	16,97%	15,32%	—	—	—
Claudine	16,22%	28,07%	20,00%	—	—

Ferner: Naus. Szene I: 27,27 %, Sz. II: 15,78 %; Was w. bringen, Lauchstädt 22,87 %; W. w. br., Halle 17,93 %; Prolog Eröffnung Berliner Theater I. Teil: 15,04 %, II. u. III. Teil: 10,99 %; Nachspiel zu Ifflands Hagestolzen 25,66 %. Endlich in den „Theaterreden“:

Prolog 7. Mai 1791	Prolog 1. Okt. 1791	Epilog 31. Dez. 1791	Epilog 11. Juni 1792	Prolog Krieg 15. Okt. 1793	Prolog „A. u. n. Z.“ 6. Okt. 1794	Herzogin Amalie 28. Okt. 1800	Prol. Lpz. 24. Mai 1807	Epilog zum Essex
17,14%	15,00%	15,38%	11,63%	8,16%	15,55%	25,00% Reim.	39,35%!	16,13%

Alle „Theaterreden“ zusammen ergeben bei 468 V. einen Durchschnitt von 16,88 %.

Im folgenden seien einige charakteristische Formen der metrischen Erhebung zusammengestellt:

1. Einige Male findet sich, worauf schon Fries, Zföst. Gym. 57 (1906) S. 1071 hingewiesen hat, ein einsilbiges schweres Adverb im Verseingang vor Verb oder Adjektiv, die mit Vokal anfangen. Diese Verse erhalten einen ganz eigenartigen Tonfall.

Iph. 2074 | Rasch abgeschiednen, Tasso 2326 | Stets unerreichbar; 2146 | zwar augenblicklich. Faust 3222 | Kalt staunenden (vgl. Nat. To. 2831: | Kalt in sich selbst zurück). Claudine 1401 | Schnell umgewandelt; 972 | Wohl ausgedachte Qualen.
(Vgl. auch Elpenor 424 Scharf untersuchen; 724 Ganz unumstößlich Zeugnis.)

II. Nach Klassen geordnete und auf die Zahl der
Tabelle der

		Verb	Adverb	Konjunkt.	Hervorgehobene betonte Pron.	Ausruf	Präpos.
Iphigenie	Akt. 1	32,73%	10,93%	9,09%	7,27%	9,09%	0,00
	2	36,36	13,636	6,818	20,454	2,27	9,09
	3	42,03	5,79	2,89	7,24	15,94	7,24
	4	33,33	17,777	6,666	2,22	15,55	0,00
	5	51,85	11,11	5,555	5,555	7,407	0,00
Tasso	Akt. 1	25,60	21,60	12,00	10,40	8,80	5,60
	2	23,68	25,00	11,84	8,55	8,55	7,23
	3	22,00	24,00	8,00	9,00	7,00	7,00
	4	28,00	20,80	13,60	3,20	9,60	4,80
	5	21,95	15,44	17,07	3,25	10,57	4,88
Nat. Tochter	Akt. 1	20,133	21,666	11,666	6,666	11,666	6,666
	2	22,09	16,28	23,25	5,81	10,46	4,65
	3	11,65	20,39	10,68	5,82	11,65	10,68
	4	23,00	23,00	4,00	7,00	10,00	3,00
	5	23,81	17,14	13,33	4,76	8,57	3,81
Mahomet	Akt. 1	32,88	9,59	9,59	5,48	12,33	6,85
	2	28,00	13,333	6,666	6,666	12,00	14,66
	3	33,76	10,39	5,19	7,79	9,09	10,39
	4	26,666	12,00	16,00	8,00	17,333	6,666
	5	32,26	12,90	9,677	0,00	9,677	9,677
Tankred	Akt. 1	28,30	16,98	13,207	4,71	7,54	6,603
	2	21,25	18,75	13,75	3,75	8,75	11,25
	3	29,03	10,75	7,52	8,602	7,52	15,04
	4	19,18	13,69	6,85	6,85	9,59	17,808
	5	21,05	6,58	10,526	6,58	13,16	17,105
Romeo	Akt. 1	29,17	17,708	14,58	1,04	17,708	2,08
	2	34,15	17,07	4,878	4,878	4,878	4,878
	3	38,57	15,71	11,43	5,714	10,00	5,714
	4	31,20	12,80	13,60	2,40	16,00	6,40
	5	28,00	12,00	14,666	2,666	22,666	8,00

überhaupt notierten „Drückungen“ berechnete metr. Drückungen.

Relativpron.	Demonstrativpron.	Fragepron.	Abtrennung der 1. Silbe d. Nebensilben	„Nicht.“	Sonstige	Im ganzen wurden notiert
1,81 %	9,09 %	1,81 %	3,636 %	0,00	14,54 %	55 Fälle
0,00	4,54	0,00	2,27	0,00	4,54	44
1,45	2,89	7,24	1,45	1,45	4,347	69
11,11	4,44	0,00	2,22	0,00	6,666	45
3,703	3,703	1,851	1,851	0,00	7,407	54
4,80	0,00	0,00	4,80	2,40	4,00	125
6,57	0,655	2,62	0,00	1,31	3,94	152
10,00	3,00	0,00	2,00	4,00	4,00	100
8,80	8,00	0,00	0,80	0,00	2,40	125
12,19	4,88	0,00	0,81	3,25	5,69	123
8,333	0,833	3,333	1,666	1,666	5,00	120
4,65	2,325	0,00	4,65	0,00	5,81	86
9,708	4,85	3,88	3,88	1,94	4,85	103
10,00	4,00	2,00	2,00	3,00	9,00	100
10,47	4,76	1,904	0,95	4,76	5,71	105
16,44	0,00	0,00	2,74	1,37	2,74	73
8,00	1,333	0,00	2,666	0,00	6,666	75
6,49	2,59	5,19	2,59	0,00	6,49	77
2,666	1,333	1,333	0,00	1,333	6,666	75
9,677	6,45	0,00	0,00	0,00	9,677	31
8,49	2,83	1,887	0,14	2,83	5,66	106
7,50	1,25	1,25	1,25	2,50	7,50	80
7,52	6,45	0,00	2,15	1,075	4,301	93
13,69	1,37	0,00	2,74	1,37	6,85	73
10,526	1,316	0,00	6,58	2,632	3,948	76
5,208	5,208	0,00	0,00	0,00	7,28	96
4,878	2,44	2,44	0,00	0,00	19,51	41
0,00	4,285	0,00	1,43	0,00	7,143	70
1,60	0,00	0,00	3,20	0,80	12,00	125
5,333	4,00	2,666	1,333	1,333	9,333	75

		Verb	Adverb	Konjunkt.	Hervorgehobene betonte Pron.	Ausruf	Präpos.
Erwin	Akt. 1	17,39	13,04	21,74	6,52	8,695	13,04
	2	25,00	5,555	16,666	8,333	13,888	13,88
Claudine	Akt. 1	17,74	6,45	25,806	3,22	0,00	22,58
	2	20,83	18,75	14,58	2,08	6,25	18,75
	3	35,71	23,21	16,07	1,78	1,78	8,93
Nausikaa	Szene 1	0,00	50,00	—	16,66	—	33,33
	2	33,33	16,66	33,33	—	—	—
Was wir bringen Lauchstädt		14,28	20,00	14,28	2,85	0,00	28,57
Was wir bringen Halle		13,46	38,46	13,46	3,846	0,00	3,846
Prolog Eröffnung Berliner Theater	Teil I	5,882	23,528	23,528	5,882	5,882	11,764
	Teile II III	9,09	22,727	13,636	0,00	4,54	0,00
Nachspiel zu Ifflands Hagestolzen		24,13	37,93	20,68	0,00	3,448	0 00
Summa aller Theaterreden		12,91	21,52	18,98	10,12	8,86	5,06

2. Mehr als einmaliges Auftreten der metrischen Drückung in einem und demselben Verse ist allerdings geeignet, den „Jambencharakter" mehr oder minder zu verwischen, obwohl dadurch oft eine ganz besondere Wirkung erreicht wird.

Ein leichter, aber sehr oft auftauchender und für Goethe besonders charakteristischer Fall ergibt sich beim Zusammentreffen von Drückung im Eingang und direkt nach

Relativ-pron.	Demonstrativpron.	Frage-pron.	Abtrennung der 1. Silbe d. Nebensilben	„Nicht.“	Sonstige	Im Ganzen wurden notiert
6,52	2,17	0,00	0,00	2,17	8,695	46 Fälle
5,555	0,00	5,555	0,00	2,777	8,333	36
9,677	0,00	1,61	1,61	1,61	9,677	62
4,16	6,75	0,00	0,00	0,00	8,33	48
3,57	7,14	0,00	0,00	0,00	1,78	56
—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—
11,428	0,00	2,85	0,00	0,00	5,714	35
11,538	5,77	0,00	0,00	1,923	7,692	52
11,764	5,882	0,00	0,00	0,00	5,82	17
13,636	4,54	0,00	9,09	4,54	18,18	22
6,896	3,448	0,00	0,00	0,00	3,448	29
8,86	5,06	1,29	2,58	0,00	3,87	79

der Fuge*). ADLER, Lit. Echo, 12. Jahrg. Heft 16 meint, „Kühnheiten“ wie in den Versen der Zueignung:

*) H. CONRAD, Preuß. Jahrb. CXXII (1905), S. 420: „Der fein empfindende Shakespeare läßt in seinen Anfängen wenigstens einen „Trochäus“ für einen „Jambus“ nur nach der großen Pause des Versschlusses, also am Anfang eines Verses eintreten, hin und wieder einmal nach der kleineren Pause der Zäsur, sehr selten anderswo, damit der jambische Rhythmus nicht zu fühlbar verletzt wird.“ — Man vergleiche das mit Goethes Vorgehen!

| *Kennst* dú mich nicht, *sprach* sie mit einem Munde |
| *Und* wie ich sprach, *sah* mich das holde Wesen |
| *Wenn* és noch lebt, *irrt* ín der Welt zerstreuet |

könnten nicht empfohlen werden, da zu ihrer auch nur vereinzelten Anwendung ein besonders gutes Gehör nötig sei. Wollen wir Goethe daraus einen Vorwurf machen? Man sehe folgende Beispiele aus den Dramen:

Iph. 1610. *Dann* nach Mycen, *daß* es lebendig werde.
Tasso 117. *Daß* ich verstehen kann, *wie* sie es meinen.
449. *Hier* ist mein Vaterland, *hier* ist mein Kreis
(Diese Wiederholung des gleichen Wortes in metrischer Drückung noch mehrmals: Tasso 451, 1655, 3098, 3197).
Nat. To. 168. *Hier* oder dort, *mehr* oder weniger
Durch einen Umweg
ferner 295, 1740, 1803, 2661.
Mahom. 1445. *Treibt* er mich an? *Will* er zurück mich drängen.
Ferner 491, 751, 1547; Wiederholung des gleichen Worts:
116. *Dort* ist mein Herz, *dort* ist mein Vaterland
1325. *Du*, deren rein Gefühl, *du*, deren Liebe.
Tankred 132. *Mir* trau' ich viel, *euch* trau' ich alles zu.
Ferner 64, 1336, 1427; Wiederholung des gleichen Wortes: 1202, 1847.
Romeo 217. *Da* ist Mercutio! *Uns* zu belauschen
Kommt er hierher.
1094. *Dieß* dürfen Fliegen thun, *ich* muß entfliehen.
Sie sind ein freies Volk, *ich* bin verbannt.
Ferner 1155, 1214, 1369.
Erwin 13. *Ja*, du bist mein! *Ja*, ich erkenne nun |
Claudine 1494. *Bin* ich es selbst? *Bin* ich hierher gekommen |
446. *Toll*, aber klug! *Läßt* sie mich einmal ein |
Was w. bringen, Lauchstädt:
88_5. *Dort* drängt's euch hin, *dort* hoffet ihr zu wohnen
Was w. bringen, Halle:
78. *Ernst* ist sie zwar, *in* sich genommen (Vierer.)
Prolog Eröffnung Berliner Theater 1821:
71. *Sonst* wackrer Mann, *wohl*thätig und gerecht.
238. *Wie's* dem Senat geziemt, *den* eine Welt
Nachspiel zu Ifflands Hagestolzen:
317. *Solch* regsam Bild, *solch* täuschungsvolles Sein |
Lebt in des Mimen . . .

Epilog 31. Dez. 1791:
30. | *Hoch* oder tief gestellt, *viel* oder wenig |
| Begünstigt;
Prolog z. Krieg, 15. Okt. 1793:
3. *Und* die Gelegenheit *gibt* mir das Stück
Prolog Leipzig, 24. Mai 1807:
53. *Ihr* gebt uns Muth, *wir* wollen Freude geben.
Epilog zum Essex:
74. (daß . . .) | *Nichts* mehr erleuchtet wird. — *Hier* ist es Nacht |
101. *Er* ist gestraft — *ich* bin es auch! wohlan, |
Hier ist der Abschluß.

Vergleiche dazu dann noch ganz ähnlich in einem „Enjambement-Fünfer" (s. d.):

Prolog Krieg 1793:
| So unentbehrlich ist. — *Wir* sind in Sicherheit,
| *Er* in Gefahr; *wir* leben im Genuß | . . .

3. An anderer Stelle im Vers genügen zwei oder mehr metrische Drückungen, um bereits eine ernste Gefahr für den Rhythmus zu bilden:

Iph. 1668. *Ist* núr *Ein* Wég; *fragt* sich's, *ob* wír ihn gehn.
ähnlich Iphig. 1908.
Tasso 1629. *Dann* tritt *zu* ihm, *gib* ihm in meinem Namen
ferner 2214.
Nat. To. *Ich* sóll *dich* léiten und *du* léitest mich.
ferner 387; 692, 1315, 1843.
Mahom. 937. Wir danken Gott; *denn* és *ist* dóch *sein* Wérk
ferner 276, 1514.
Tankred 1249. *Ach*! Únd *er* stúrzt vielléicht *vor* mir hinab
ferner mit 2 Drückungen: 224, 468, 679, 1114, 1390, 1614, 1899.
Romeo 883. *Was* dém Gesétz *doch* heimfiel, nahm er bloß.
914 f. *Komm* Nacht! *Komm* Romeo, du Tag in Nacht |
Komm, milde liebevolle Nacht, *komm*, gib
Mir meinen Romeo.
ferner 1128, 1389, 1775; 1110, 1735, 1816.
Was w. bringen, Lauchstädt:
86_{16}. *Vor*stéllen läßt sich der Gesáng *nicht*, áber leisten.
Prolog, Eröffnung Berl. Theater, II. Teil:
208. *Preist* ihn *mit* mir, den Gott, *der* és gegeben.
Epilog 31. Dez. 1791:

12. Doch haben leider wir von Zeit zu Zeit
Euch aúch *miß*fállen; das hat uns betrübt.
(*miß*fállen: so im Gegensatz zu „gefallen" V. 9).

Epilog zum Essex:

61. *So* war auch dieser. — Und *nun* sprich es aus. |

4. Auch mehrere Nebenfugen oder „Nahterweiterungen,' bilden eine Gefahr für den ruhigen Fluß des Rhythmus, wenn sie zusammen mit metrischen Drückungen auftreten:

Mah. 1392. (Palm.) *Ich?* wie?
(Seide) *Ja*, dú entscheidest.
(Palm.) Welches Wort |
ferner 1676.

Tankred 624. So ist es wahr! — *O*! meine Tochter! — Du |
Verstummst?

Romeo 1403. | Bei Nacht, *spät*, frúh, allein *und* in Gesellschaft.
ferner 429, 983, 1084, 1420, 1538, 1851, 1907, 1944.

Erwin 186: *Sie* hat *nicht* Schuld; *ich* aber, ich bin schuldig.

Claudine 179. *Wer?* Wén? *Wie?* Wó? Gewiß, es ist wohl eigen.

Epilog zum Essex.

85. *War* nicht *um* ihn *Saal*, Gárten und Gefild?

5. Endlich haben die gleiche Wirkung gleichzeitig auftretende zweisilbige Senkung und metrische Drückung.

Romeo 419. Die Garten*mauer* ist hoch, *schwer* zu erklimmen;
Erwin 563. Er ist gegán*gen*, *dort*hín, wohin ich ihm |.

6. Eigenartigen Rhythmus zeigen endlich noch die zwei folgenden Verse infolge der metrischen Drückung:

Tasso 2846 f. Ein Feldherr ohne Heer *scheint* mir ein Fürst,
Der die Talénte nicht *um* sich versámmelt.

Romeo 893. *Greift* mán ihn, *sóll* er nicht dem Tod entrinnen.

Die hier unter Nr. 3—6 aufgezählten Fälle sind aber auch die einzigen, bei denen die kleine Modifikation des Metrums, genannt „metrische Drückung" mehrmals im Vers vorkommt. Sie scheinen mir alle durch das Ethos der Stelle gerechtfertigt zu sein, während in den unter Nr. 2 genannten bewußte oder unbewußte Manier vorliegt.

Anhangsweise füge ich noch eine Reihe von Fällen an, welche in den Tabellen unter der Rubrik „Sonstige" figurieren und die meist etwas besonders Charakteristisches an sich haben.

Iphig. 93. *Dank* habt ihr stets
332. *Rath*, Mäßigung und Weisheit und Geduld
655. *Sag*: meine Noth begann, und du sprichst wahr.
1841. *Red'* oder schweig' ich, immer kannst du wissen.
1910. *Wild* gegen Wilde sein.
1996. *Mir* und der Schwester
2060. *Groß* ist die Zahl der edeln tapfern Männer;
2074. *Rasch* abgeschiednen Freund.

Tasso 51. *Groß* ist Florenz und herrlich, ...
92. *Fest* bleibt dein Sinn ...
2891. *Eins* um das andre schlingt er ...
1088. *Zart* oder tapfer ...
1220. *Zeit* und Bekanntschaft
1406. *Zieh* oder folge
2126. *Zorn* oder Grille
2300. *Früh* oder spat
3273. *Frei* wie ein Gott ...

Nat.To. 577. *Bleich*, hingesunken, atemlos, entstellt.
2081. *Ein* Übel um das andre biete mir
2140. *Nichts* ist beständig
2778. *Du* aber, jung, von allen Banden frei

Mah. 289. *Sprach*, handelt, straft, vergab er wie ein Gott!
491. *Groß* ist der Augenblick. *Hier* kommt er selbst.
981. *Eins* wie das andre! ....
1579. *Nichts* ist befohlen worden.

Tankr. 717. *Treu* oder schuldig, sie ist mir verlobt.
760. *List* eines Feinds, ...
761. *Furcht*, mir die Hand zu reichen
1078. *Sie*? — Was ist nun im Leben noch gewiß.

Romeo 78. *Zeit* und Vergleichung können vieles thun.
882. *Fürst*, nicht mein Sohn ...
890. *Taub* bin ich jeglicher Beschönigung
949. *Bleich*, bleich wie Asche
1266. *Hell*? Dunkler stets und dunkler unsre Leiden.
1274. *Freund*! Gatte! Trauter! Bist du mir entrissen?
1376. *Stolz* — und ich dank' euch — und ich dank' euch nicht.
1408. *Jung*, edel auferzogen, ausstaffiert
1521. *Schön* ist's, den Frieden seiner Stadt zu geben
1602. *Frei*, unbedeckt zu dér gewölbten Gruft
1694. *Eins* rief dem andern kläglich staunend zu.
1759. *Mann*, komm hierher.

Erwin 27. *Jung* sind wir, glücklich, und die nahe Hoffnung |

Claudine 179. *Wer?* Wén? *Wie?* Wó? Gewiß, es ist wohl eigen |
Prolog Leipzig, 24. Mai 1807.
30 | *Hier*, wo sich früh, vor mancher deutschen Stadt
31 | *Geist* und Geschmack entfaltete, ...

In allen diesen Versen ist die metrische Erhebung stets ein ausgezeichneter Hinweis auf das Ethos. —

6. Sogenannte falsche Wortbetonung.

Literatur.

FR. VOGT, Von der Hebung des schwachen „e“, in Forsch. z. dsch. Philol., Festgabe für R. Hildebrandt. S. 150 ff.

A. HEUSLER, Zur Geschichte der ahd. Verskunst, in Weinholds Germanist. Abhandl. 8, S. 84 f. (über „Schwebende Betonung“ auch im Nhd.).

A. BRIEGER, Beitr. 26, 266 „Vom rhythm. Zwischenakzent und Schlußakzent im deutschen Verse“.

R. HILDEBRAND, Beiträge z. dsch. Unterricht (zugleich Ergänzungsheft zur „Zschft. f. d. dsch. Unterricht“ Bd. 10) Lpz. 1897.

SARAN: Außer in der „Verslehre“ u. den andern Arbeiten noch speziell über „Schweb. Betonung“ Litbl. 1902, S. 258 f.

Vgl. auch REICHEL, Zfd. Unterr. 6,179; HENKEL, Zfvgl. Litgesch. I, 321.

> „In der Poesie gibt es keine Widersprüche, diese sind nur in der wirklichen Welt, nicht in der Welt der Poesie. Was der Dichter schafft, das muß genommen werden, wie er es geschaffen hat. So wie er seine Welt gemacht hat, so ist sie.“
> Goethe 1806.

Im folgenden werden metrische Erscheinungen zusammengestellt, die ihrem Wesen nach teilweise zum Kapitel der metrischen Drückung [„Schwebende Betonung“] gehören. Ich behandle diese Fälle aber hier abgesondert und zusammen mit Fällen wie „Kónigé“, weil sie unter dem Titel von „falschen Wortbetonungen“ noch in vielen Abhandlungen ihr Unwesen treiben, und um auf Einzelheiten näher eingehen zu können. Und zwar in 3 Ab-

schnitten: 1. Zwischen- und Schlußakzent (gráusàme, bildeté); 2. Metr. Drückung in zweisilbigen Worten („Trochäen“, „Spondeen“); 3. Mehrsilbige Worte („Daktylen“—„Pyrrhichien“).

I. Zwischen- und Schlußakzent.

Jede unbetonte Silbe inmitten zweier ebenfalls unbetonter Silben erhält auch in der ungebundenen Rede einen gewissen Ton, was sich durchaus aus den primitivsten physiologischen Grundgesetzen unserer Sprache erklärt. Doch dürfen bei der Notierung die ähnlich klingenden Fälle nicht alle als gleichwertig behandelt werden. C. Beyer, Deutsche Poetik, Stuttgart 1882 und Ottmann, Büchlein vom deutschen Vers, nehmen 5 verschiedene Tonstufen in der deutschen Sprache an. Beschränken wir uns hier auf drei und verdeutlichen wir sie durch die Beispiele: réttĕtè — stérbĕndĕ — Gehéimnìssĕ, oder durch die relative Tonstärke in Zahlen: 312, 311, 321. Davon ist also das erste Beispiel für das strenge Jamben-Metrum noch das zulässigste, das letzte aber das „Anstößigste“. Und doch können auch die beiden metrisch weniger guten von schöner poetischer Wirkung sein; als Beispiele für 311 nenne ich:

Schwager Kronos: Das *schlotternde* Gebein
Nat. To. 1529. Als ich das morsche *schlotternde* Gebein
Iphigenie 4: mit *schauderndem* Gefühl.

Für den Fall 321 aber:

Iph. 212. Wer hat den alten *grausamen* Gebrauch.

„Goethe“, so meint Brieger, „ist hierin von unsern klassischen Dichtern bei weitem der feinfühligste.“ Seine Praxis ist zu verschiedenen Zeiten verschieden gewesen; und zwar gibt Vogt, Forsch. z. dsch. Phil., Festz. für Hildebrand, S. 174 folgende Entwicklungsphasen: In Iphigenie gestattet sich Goethe gehobenes —é nicht selten.

In Tasso und in Claudine ist er sparsamer; im Versausgang verwendet er es im ganzen Tasso zusammen gerade so oft als im ersten Akt der Iphigenie; im Versinnern ist die Distanz nicht so groß, aber auch beträchtlich. In der Claudine findet es sich überhaupt nur 11 mal (unter 832 Versen) im Innern und zweimal im Ausgang. In der Nat. Tochter ist dann wieder eine ansehnliche Zunahme zu konstatieren. Mit Romeo und Julia nähert sich Goethe wieder etwa dem Verhältnis des Tasso. Durchweg aber bleibt die Verwendung im Versausgang weit hinter der im Versinnern zurück.

Theoretisch allerdings steht Goethe auf viel extremerem Standpunkt; in dem Brief an Schiller vom Januar 1805 hat er Bedenken, dem e überhaupt einen Ton zu geben. Er schlägt ihm Änderungen vor, dort wo Schiller „2 kurze (unbedeutende) Silben statt eines Jambus" habe. (Vgl. auch Brief an Körner vom 23. IV. 1812). Es sind darunter wohl zu verstehen Wörter wie „Könige", „ruhige", wenigstens" (Tasso 1545).

Das spricht der Theoretiker Goethe. In der Praxis dagegen meidet er diese Worte, wie schon aus Vogt ersichtlich, keineswegs — mit einer Ausnahme: Im stumpfen Reim*).

Der Theoretiker Goethe ging eben vom Quantitätsstandpunkt aus, der ihn sogar bemerken läßt, „daß der Schauspieler bei solchen Stellen, besonders wenn sie pathetisch sind, gleichsam zusammenknickt und aus der

*) Nebentonige Silben, die nicht —e enthalten, sind im Reim weniger auffallend. Goethe verwendet sie im Epilog zum Essex:
9. Sinn: Königin, desgl. 43.
106. Herrscherin: Sinn. —
Schiller erlaubt sich „Königé" im stumpfen Reim in der Jungfrau von Orléans, ein Vergehen, das Fr. Th. Vischer (Altes und Neues, Neue Folge, Stuttg. 1889, S. 183) glaubt tadeln zu müssen als einen „komischen Rückfall in die vergnügliche Versunschuld der Regimentsfeldscherzeit."

Fassung kommt*); [ein Zusammenknicken zeigt etwa Tankred 321:

| Des stolzen Hofs erniedrigènde Gnade.]

Bekanntlich verwarf ja auch sein Lehrer K. Ph. Moritz solche Worte bzw. deren Betonung auf der Endsilbe. Er meint (Prosodie S. 152—154): „-liger“ in heiliger könne schlechterdings kein Jambus sein, sondern sei ein Pyrrhichius, der aus zwei gegen die Hauptsilbe gleich unbedeutenden Nebensilben besteht. Aber er verwendet das nur für die Ansicht, daß die Versart jambisch sein könne, ohne daß jeder Vers gerade aus lauter Jamben bestehen müsse. „Freilich“, fügt er hinzu, „wäre es nun wohl gut, wenn in der eigentlich lyrischen Poesie die Dichter sich dieser Freiheit so sparsam wie möglich bedienten.“

Der Zwiespalt zwischen Theorie und Praxis erklärt sich bei Goethe daraus, daß er eben von der Freiheit, solche Wortsilben als Doppelsenkungen zu verwenden, wenigstens in den fünffüßigen Jamben keinen Gebrauch machen wollte. Ganz umgehen konnten sie aber weder er noch die vor und nach ihm.

Im Versschluß fallen ja Betonungen wie „Königé“ eher auf, zumal dem skandierenden Nur-Metriker, weil durch die hier unbewußt eintretende Retardierung und Modulation „ein Vertuschen“ durch möglichstes Drüber-

---

*) Es ist bemerkenswert, daß unsere Klassiker dort, wo sie von Quantität reden, nie die Gleichheit der Takte, sondern immer die Dauer des ganzen Verses im Auge haben. Daher tadelt Goethe den Hiatus und den „Pyrrhichius“, weil sie den ohnehin hurzen fünffüßigen Jambus noch kürzer machten. — Die Quantität kommt im deutschen Vers nur soweit in Betracht, als die Taktdauer, d. h. die Abstände zweier Akzentgipfel sich konstant (Bruegge, Paul, Braune Colleg, Heusler Afda. 21, 278) oder nahezu konstant (Minor, Saran) bleibt. Für unser Metrum ist sie von sekundärer Bedeutung. Sie gewinnt an Wert erst bei mehrsilbiger Füllung des „Taktes“ („Takt“ im Sinne Zitelmanns), also z. B. im Knittelvers. Sie ist also im gewissen Sinne auch zu beachten bei den im fünffüßigen Jambus auftretenden Doppelsenkungen (s. d.).

hinweggleiten nicht angängig ist; die Versendpause hebt ja, zumal bei Satzschluß, die anstößige Silbe noch hervor. Das gleiche gilt für die Stellung vor deutlicher Fuge. Zum Anstoß für das unbefangene Gehör könnten solche Betonungen im Ernst jedoch erst dann werden, wenn wir etwa nach dem italienischen Endecasillabo gewöhnt wären, stets auf der 10. Silbe einen Hauptton zu hören. Unsere Lyrik jedoch, die dem ja am ehesten noch entspricht, vermeidet den „anstößigen“ Akzent auf solchen Wortsilben aber auch gänzlich. Es geht daher fürs Drama zu weit, wenn W. Schlegel meint, daß solche Ausgänge allgemein den Vers abstumpfen und auch vor der Zäsur nicht zu empfehlen seien. Am meisten eifert gegen diese „falsche Wortbetonung“ der Nur-Ästhetiker Vischer (Goethejahrb. 4, 13). — Solche gehobenen Silben sind nun aber bereits eine unvermeidliche Eigentümlichkeit des „leeren“ Rhythmus (Trommelschlag ♩ ♪ ♪ = ♩ ♪ ♪), sowie unserer Umgangssprache; sie bilden also, wenn auch keine Zierde für den Vers, doch auch keinen ängstlich anzumerkenden Verstoß gegen den Versrhythmus.

Immerhin: einem empfindlicheren Ohr können bei pointierendem Vortrag die einen oder andern der Versausgänge möglicherweise auffallen. Bei zu diesem Zweck mit mehreren Personen angestellten Lese- bzw. Hörproben wurden von mehreren Hörern gleichzeitig als störend herausgehört:

Iph. 330. Doch es schmiedete |. 615. Dunkle Decke breitete |. 650. Mit neuem Leben gaukeltest |.

Tasso 793. ich fürchtete | Wie Echo an den Felsen zu . . . |. 982. im Genuß verbreiteten |. 1341. mich würdig achtete |. 1509. ergriff den Schuldigen | (in einem Sechser, wo wahrscheinlich durch Synkope ein Fünffüßler herzustellen ist, vgl. unter „Sechser“). 1589. Wenn das Unsterbliche |. 2335. Das jene Himmlischen |. 2677. ersetzt der Irrende |. 3024. würdiger | Erfreute deines Beifalls sich.

Nat. To. 192. das Geschehene |. 524. im bedeutendsten | Momente. 1180. der entsetzten Hörenden |. 1512. der selbstischen | Verstockten. 2703. vom Waltenden |.

Romeo 370. im Unermeßlichen |. 1848. was der Lebenden | (vereinzelter Sechser). 1859. jener Leuchtendén |. 1895. der Verzweifelnden | (vereinzelter Sechser).

Mahom. 69. sich bereicherten |. 365. ein abgewürdigter | Senat 724. der unnatürlichen | Verbindung. 1611. Wen er mordete? |

Tankred 1150. Nur zu leicht beweglichen, | Verwegnen Menge.

Was w. br. Halle 8. wie sie gaukelten |. 13. als ob die Sämmtlichen |. 209. euch im Innersten |.

Die Fremdwörter Furièn, Hippodamièn, Iphigeniè stehen im Versende — soweit das durch die Leseproben festgestellt werden konnte — ohne Störung für das rhythmische Gefühl; noch weniger stören natürlich die an Lautgestalt reicheren Endsilben in: Tantalus, Pylades, Herkules.

Weit eher als hier könnte man eine Beeinträchtigung in jenen Versen behaupten, wo die mittlere, nicht vom metrischen Akzent getroffene Silbe eines Wortes der nebentonigen dritten an Lautgehalt überlegen ist (Typus 321.) [Minors Schematisierung $\acute{-}\,-\,\grave{\smile}$ könnte irreführen und ist besser zu vermeiden; ganz zu verwerfen ist das von andern beliebte Schema $\acute{-}\,\grave{-}\,\smile$]*). Derartige Fälle sind:

Iph. 122. Wer hat den alten grau*samen* Gebrauch | desgl. 525, 1810; 1047. Zu euren *Wohnungen* hinauf; desgl. 1613; 1625. Ein *Einsamer* entbehrt

Tasso 972. Durch *einsames* Gebüsch

Nat. To. 493. den liebsten *Hoffnungen* | (Versende!). 700. Ihr *Grausamen* 1015. | *Geheimnisse* der Großen . . . 1514. Ihr abgeschlossnes Wesen *unfrucht*bar | (Versende!). 1571. In ihres Traums *Entzückungen* gelobt. 2049. . . . *grausame* Verstümmlung, 2369. die

---

*) Wie ist folgender Vers zu beurteilen: Iph. 887. (Bist) | Du nach*barlich* in dieser Stadt geboren? | Ist der Typus 321 oder, einer dialektischen Aussprache „nachberlich" folgend, Typus 312 oder 311? Ebenso Nachsp. zu Ifflands Hagestolzen 327: „Als nach*barlich* den heilgen Regionen" |. [Beachte übrigens hier: Nicht „héiligén Regiónen"!]

meines ersten *bildsamen* Gefühls, 2611. *Einsame* zum Himmel 2840. . . . gemein*samer* Gefahr.

Mahom. 769. Ge*heimnisse* sind mir verkauft. 800. Ein *einfaches* Gemüth bedarf's. 922. die *Hoffnungen* genähret. 1531. Zu schrecklichén Ge*heimnissen* (vgl. Tankr. 1365).

Tankred 122. Den *Lockungen* des fremden Glanzes zu. 191. Mein Herz wird neue *Regungen* empfinden. 207. Gegründet auf *gemeinsames* Bestreben. 294. Auf unsres Feinds *Bewegungen* empfehlen. 437. Ich sollte, niedrig, *grausamer* als er | 892. Und aufrecht meine *Hoffnungen* gehalten. 1300. Ist nichts, was meine *Hoffnungen* erregte. 1365. Des schrecklichén *Geheimnisses* erforscht.

Romeo 470. meiner *Anbetung* | (Versende!). 1811. vor *Ansteckung* | (Versende!). [581. Ausführung, 599. Unordnung stehen in der geschlossenen 6-Jamben-Partie].

Was w. br. Halle 95. Wie ihren *Lieblingen* | Die Götter gönnen

Prolog Eröffnung Berlin 344. So faßt mit Glück der *dichtrische* Verein. 76. Sich Charaktere *seltsamlich* entfalten.

Epilog Essex 116. In deiner Zimmer *einsamstem* Gemach (Entledigè sich dein gerechtes Ach!)

Kommen Wörter vom Typus 312, 311 oder 321 mehrmals kurz nacheinander vor, so können sie, wenn auch nicht immer den Rhythmus, so doch den Wohllaut ungünstig beeinflussen:

Nat. To. 1340. Ein Schreckli*ches*, nun ewig Bleiben*des* |
1917. ein läßlich scheinen*des*, | Scherzhafter Probe gleichen*des* Verbot |.
2836. Vereinig*te*, die feindlich Kämpfen*den* |
Mahom. 1531. Zu schreckli*chen* Geheimnis*sen*
Tankred 1365. des schreckli*chen* Geheimnis*ses* erforscht |.
Romeo 537. der Lieben*den*, gleich sanft*ester* Musik |

W. w. br. Lauchst. 82_{11}. Das Liebli*che*, Natürli*che* bedeutet
83_{19}. Natürli*ches* und Künstli*ches* nicht mehr
87_{16}. {Von Köni*gen* ergießt auf ihre Staaten Sich weit und breit ein tödtli*ches* Geschick. (gleich darauf 87_{19}: Das Schreckli*che* geschieht)

W. w. br. Halle 140. der Tausen*de* von Lernen*den* entzündet.
157. {Wie es in ewig wechseln*dem* Gedränge
Ein Tag gebiert, ein ande*rer* begräbt.
198. Theuerste–200 Lebenswürdig*sten*–203 heili*ges*
329. Und huldi*ge* der herrschen*den* Gewalt.

349. Wir haben unser Mögli*ches* getan
Und kommen festlich*er* einhergeschritten
Um der Versammlung würdi*ger* zu nahn.
Prol. Eröff. Berlin 64. Dem Staunen*den* als Herrlich*stes* begegnen.
Prolog 15. 10. 93, V. 25. Euch eini*ges* Vergnügen gebe . . .
28. Ein Einzi*ges* durch jenen bösen Krieg;
29. Und dieses Einzi*ge* drückt schwer genug!
Epilog z. Essex 116. In deiner Zimmer einsam*stem* Gemach
Entledi*gé* sich dein gerechtes Ach!

Desgleichen wird zur tatsächlichen Beeinträchtigung des Wohllauts wie des Rhythmus eine Häufung derartiger Versausgänge in kurzen Abständen:

Iph. 65. leuchtender, 67. Innerstes. — 214. Könige, 216. Mächtigen. — 1035. warteten, 1037. wüthete. — Nat. To. 114. geleiteten, 117. Gegenwärtigen. — 165. kläffenden, 168. weniger, 170. nöthiget.

Das augenfälligste Beispiel dafür, wie wenig Goethe an solchen Ausgängen Anstoß nahm, sind die Verse Nat. To. 1080 ff.:

O, daß sich dieser Saal erweiter*te*
Zum Raum des Glanzes, wo der König thront!
Daß reicher Teppich unten, oben sich
Der goldnen Decke Wölbung breite*te*!
Daß hier im Kreise vor der Majestät
Demüthig stolz die Großen, angelacht
Von dieser Sonne, herrlich leuchte*ten*!
Ich unter diesen Ausgezeichne*ten*
Am schönsten Fest die Ausgezeichne*te*!

Die übrigen vereinzelt stehenden Fälle der Typen 312 und 311 hier aufzuführen, ist ohne Wert. Nur sehr wenige von ihnen faßt das Gehör beim Vortrag überhaupt auf; die meisten muß sich der skandierende Metriker erst heraussuchen.

Sehr wichtig ist, worauf Minor aufmerksam macht, der Charakter der auf die gehobene Endsilbe folgenden Senkung. Einem von Minor zitierten Vers (aus der Pandora) „freundli*cher* *Meer*wúnder schreitend“ gegenüber haben wir fast lauter Verse, in denen die folgende Senkung von geringem Lautgehalt ist. Ich nenne nur wenige Beispiele und verweise im übrigen auf die zuvor schon genannten Verse.

Typus 321: grausamen *Ge*brauch; Einsamer *ent*behrt; Wohnungen *hin*auf....; bildsamen *Ge*fühls. Die einzigen Fälle mit etwas vollerer Folgesilbe sind:
Mah. 769 | Geheimnisse *sind* mir verkauft
Tankr. 437 Grausamer *als* er.

Typen 311 und 312: vereinigte *die*; Euphanié! *vernimm* |; schrecklichen *Ge*heimnissen; das Liebliché, *Na*türliche *be*deutet; von Königen *er*gießt; was einige *ge*gönnt [das Auffallende in diesem Vers, Prol. Lpz. 1807,$_{16}$, liegt im Konsonantismus: ge- ge- gö].

Etwas größeren Lautgehalt hat dann die Folgesilbe in:
Prol. „Krieg" 28. || Ein Einzig*es* ⁞ *durch* jenen bösen Krieg ||
29. || Und dieses Einzig*e* | *drückt* schwer genug ||
Epilog 11. Juni 1792, V. 9. || .... beschäftig*en.* | *Wir* denken ||
Epilog z. Essex 1. ... Unselig*e*, ⁞ *kein* Wort!
Prol. Eröffnung Berlin 16. Beschleunig*en* ⁞ *ist* Ungerechtigkeit
Lauchstädt 83$_{19}$. || Natürlichés und Künstl*iches*, | *nicht* méhr ||
Halle 200. || den Lebenswürdig*sten*, | *o* laß ihn leben ||
Nat. To. 1340. || Ein schreckl*iches*, | *nun* ewig Bleibendes ||

Man beachte, daß hier überall eine Pause (Fuge oder Nebenfuge) zwischen beiden Silben möglich ist; und so haben wir denn auch das eine Beispiel, wo die Folgesilbe von stärkstem Lautgehalt beinahe noch über das erlaubte Maß einer metrisch erhobenen Senkung hinausgeht, an der Stelle der (normal) stärksten rhythm. Pause, nämlich am Versende:

Nat. To. 1917. Ein läßlich scheinen*dés*, || *Scherz*háfter Probe gleichendes Verbot. [vgl. auch unter „Wechselbeziehungen".]

Zusammenfassend dürfen wir sagen, daß dieser rhythmische Akzent in gewissem Sinn minderwertig ist: Er unterbricht den ruhigen, sicheren Fluß des Verses. Aber gerade deshalb eignet er sich im Drama als Hinweis auf das zur Verwendung kommende Ethos. Es werden sich namentlich unter Typus 321 in den Dramen wenig Fälle finden, wo nicht das Ethos die Betonung erträglich macht. Ich komme da noch einmal zurück auf die eingangs schon genannten Verse Iph. 4: mit schaud*erndem* Gefühl, und Natürl. To. 1529. Das morsche, schlott*ernde* Gebein. Die

Typen 311 und 312 sind dagegen nicht überall durch Ethos entschuldigt. VOGT meint einschränkend, die schwachen é-Hebungen und „kürzeren Verstakte“ seien neben den stärkeren und volleren am Platz in einem Vers, dessen Vortrag sich dem Gesprächston nähert oder auch ganz in denselben übergeht, wie insbesondere im fünffüßigen Dramenvers nach modernster Vortragsweise. Für die rhythmische Deklamation dagegen seien sie störend, außer in bestimmter Verteilung bei dipodischer Gliederung. Der letzte Satz ist etwas unklar, doch glaube ich, daß er auf das oben über die Stellung vor Pause Gesagte hinzielt.

Die einzelnen Redaktionen der Werke gaben manchmal dem Dichter Gelegenheit, hier und da Fälle dieses Akzents zu beseitigen. Als Erstkonzeptionen sind diese für die rhythmische Erkenntnis nicht unwesentlich und seien daher noch in Kürze hier angefügt in ihrem ursprünglich. Wortlaut:

Iph. 17. Des Glückes lichte*sten* Genuß hinweg
69. Auf ein Vertrauen, das uns lächel*te* |
143. Dem Stranden*den* ⋮ *Rück*kéhr und Heil bereitet |.
243. Und folgt dem Eins*amen* nur weil er muß
1126. im Versende zuerst H: der Fur*ién* |, dann: der Gräßli*chén* | , dann: der immer Wachen.

Was w. bringen, Halle:
95. H versuchte am Rande eine Änderung; statt | Wie ihren Lieblin*gén* die Götter gönnen | steht am Rand: „| Wie die ...“
217. H zuerst: immer kräfti*ger* zu stärken.
222. HJ: dem Freund, dem Fremdlin*gé* ihr wirtlich Dach
373. H zuerst: Uns durch den Reichthum heite*rér* Gestalten.

oder gelegentlich im Schutzgeist (Kotzebue) einmal:
1009 H[1] zuerst: ein würdi*gés* Beginnen.
dann: ein König*lich* Beginnen.

wodurch zwar der anstößige Akzent auf einer schwach betonten Silbe nicht ganz vermieden, aber doch gemildert ist.

II. Zweisilbige Worte mit „Metrischer Erhebung“. („Spondeen“ — „Trochäen“).

Wenn HENKEL, Zfvgl. Litg. I, 321 in Versen wie Tasso 1593 | *Ruhe* wie auf dem Sarg ...; 1782 | *Glücklich*

zu sehn...; Tankred 698 | *Geister* zu fesseln... und anderen „fallenden Rhythmus“ erkennen will, so ist das verfehlt. Von fallendem und steigendem Rhythmus sprechen wir nur bei Betrachtung der Abstufungen, die die Hebungen unter sich erleiden („höherer Rhythmus“ — s. unter „Rhythmisches“). Worte wie die genannten aber fallen mit den später zu behandelnden mehrsilbigen unter das Kapitel der „Metrischen Erhebung bzw. Drükkung“. Sie kommen bei Goethe verhältnismäßig oft vor, und zwar besonders im Verseingang. Nur bei den Rufen „Fräulein“, „Amme“ in Romeo, die gar nicht in den Rahmen eines metrischen Schemas gestellt sind, könnte man von „Versetzter Betonung“ und „absteigender Bewegung“ reden. Hier aber hat es wiederum keinen Sinn, weil sie eben ganz außerhalb der rhythmischen Bewegung stehen, gar nicht als „Rhythmen“ oder Teile von solchen gedacht sind. Zählen wir sie aber einmal mit, so haben wir:

	im Verseing.	im Versinn.	davon direkt nach d. Fuge
Iphigenie	1+1 Getilgt.	0+2 Getilgt.	1
Tasso	3+1 Getilgt.	—	—
Nat. To.	10 (bz.5 vsch.)	—	—
Mahomet	3	—	—
Tankred	6	1	—
Romeo	16 (bz.10 v.)	3+1 Getilgt.	1+1
Erwin	(1)	—	—
Claudine	—	—	—
Epilog 11. Juni 1792	1	—	—
Prolog „Krieg“	—	1	—
Prolog „Alt. u. n. Zeit“	2	—	—
W. w. br., Lauchst. 1802	1	—	—
Prolog Lpzg. 1807	—	1	1
Epilog Essex 1813	1	—	—
W. w. br., Halle 1814	2	—	—
Nachsp. z. Iffl. Hgst. 1815	—	1	1
Prolog Eröffnung Berl. 21	3	1	1

Sie überwiegen also im Verseingang insgesamt um das Fünffache; und unter den im Versinnern auftretenden stehen 6 direkt nach der Fuge. Im folgenden die Belege:

Iph. 303 | *Einmál* vertraut . . . . |. Die Betonung des Wörtchens „einmal" schwankt im Innern des Verses, wie die Zusammenstellung zeigt: einmál: Tasso 506, 516, 644, 3335, 1190, 1283. Nat. To. 461; Romeo 609. — eínmal: Tasso | 525, | 1909; Nat. To. 138, 423, 451, 465, 658, 1353 |; Romeo 382, 655. — In Mah. 758 lesen BC[1]C: | Noch eínmal; die älteren Drucke JEA haben: | *Einmál* noch . . ., also noch wie im vorliegenden Vers Iph. 303.

Tasso 149 | *Etwas* zu suchen scheint, 1593 | *Ruhe* wie auf dem Sarg des Tapfern, 1782 | *Glück*lich zu sehen.

Nat. To. 1124 | *Viel*fách, 1159 | *Da*ráuf, 1246 | *Da*hín; 1962, 2297, 1991, 1992, 1995: | *Dort*hín, 2696 | *hier*hín, 2136 | *Un*gléich.

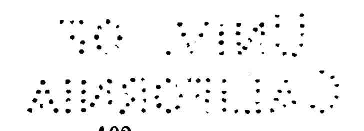
Mahomet 156 | *Un*gérn, 251 | *O*már, 445 | *O*már.

Tankred 29 | *Leó* der Große, 108 | *Miß*tráun und Strenge, 493 | *Frei*héit und Ehre, 503 | *Un*stät, 954 | *An*kómm| ich (vgl. dazu Romeo 1572 | *An*kétte mich an . . . . und „Sie kann nicht enden". V. 3: | *Aus*fûlltest Du's . .). Im Innern: 576 | Ist Orbassan ⋮ *da*rúm nur liebenswerth |.

Romeo. Im Eingang: 406 | *Nen*né Geliebter mich; viermal der monopodische Ruf „|Fräulein": 495, 521, 524, 1268; 664 | *A*mén! so sei's!, 764, 770, 831, 1010 | *Ty*balt; 858 | *Va*tér, was gibt's ?, 1097 | *Hat*tést du denn kein Gift . ., [1142 | *Win*sélnd und wehklagend, wehklagend und winselnd | s. unter „abweich. Rhythmen"], 1146 | *Gute* Frau! (Dipodie), 1269 | *Am*me! (Monopodie), 1436 | *Dor*thér sie sendet . . Im Innern: 390. O Romeo! Romeo! Wá*rum* bist du Romeo, 1669 Ein Traum *weis*ságt mir . ., 1943 . . aus deinem Pá*last.*

[*Erwin* 492: | *Aber* bald wächst das Gefühl in meinem Busen |. „Aber" ist weder „trochäisch" noch „Metrische Drückung", sondern eine doppelte Eingangssenkung; s. dort].

Was w. br., Lauchstädt 83_{10} | *Da*rán gewöhnt euch . . .



W. w. br., *Halle* 35 | *So*wéit ist alles gut! . . . 167 | *Un*fréi vollführ' ich nur . . .

Prolog Eröffnung d. Berliner Theaters 1821: 39 | *Un*máß in der Beschränkung, 59 | *Schick*sál und Glaube . ., 101 | *Kreuz*gáng, Capélle, . ., 111 dem Menschensinn gemäß, ⁝ *wahr*háft und klar.

Nachsp. zu Iffl. Hagestolzen: 13 Soll ich es je, ⁝ *je*máls vergessen können,

Prolog Leipzig, 24. *Mai* 1807. 2. Von grader Bahn ⁝ *ab*séits getrieben sieht.

Epilog Essex 8 | *Ess*éx verstummt . . . (aber V. 1 = E'ssex).

Epilog 11. *Juni* 1792, 5: | *Ab*schíed zu nehmen

Prolog „Krieg“ 15. 10. 1973, 30: Ach, wá*rum* muß der eine fehlen, . .

Prol. „Alte u. n. Zeit“ 6. 10. 1794, 25 | *Ja*kób — was fällt dir ein?

Die spätere Bearbeitung hat z. T. solche „Metrischen Drückungen“ beseitigt, und zwar die folgenden:

Iph. 143. Dem Strandend*én* ⁝ *Rück*kéhr und Heil bereitet
(beachte auch den Endakzent „Strandendén“ Typ. 311).
300. | *Un*gérne löset sich vom alten Bande
614. | Wie der *El*énde sie *un*mûthig wähnt. (= Prosa)
Tasso 915 H² zuerst: | *Un*klúg verwirrt' ich, was . . .
H² dann: | Verwirr*te* *un*klug, was . . .

Ob die Änderung, wie Koch meint, wegen der „falschen Wortbetonung“ vorgenommen wurde, ist fraglich. Möglicherweise auch wegen des schlecht klingenden „verwirrt' ich“, oder um den Einschnitt nach der 1. Hebung zu vermeiden; vielleicht auch wegen des syntaktisch gleichen Baues der vorhergehenden Verse. — Jedenfalls aber beachtete Goethe nicht, daß bei der Änderung ein Hiat entstand.
Romeo 285 H. Der du in Scherz und Spaß ⁝ *Klug*héit verbirgst.

(Die jetzige Lesart ist von Riemer.) Dagegen bringt umgekehrt Riemer einen solchen rhythmischen Akzent erst in den Text hinein: Romeo 831 H. Und Tybalt todt! — Riemer: | *T*ybált ist todt!

W. w. bringen, Halle; 11: H | *zwei*mál uns schon.. Riemer: | Uns öfter schon..

Zu erwähnen sind auch einige Fälle von beseitigter metrischer Drückung dieser Art aus dem *Schutzgeist*:

1169 Kotzebue: Auf eurer Brust ⋮ — *unt*ér den Bärenklauen
H[1] (von Kräuter)........ | — das Kleid kann ich durchschauen.

1291 K: Wo ist er? ⋮ Wár*um* konnt' er mich verlassen
H[2]: Wo ist er? Sagt? | Wie konnt er mich verlassen.

(Beachte die neugebildete orchest. Fuge!)

III. Mehrsilbige Worte mit metrischer Drückung.

Worte vom Betonungsschema ⌣́ ×× fügen sich nicht in ein streng gemessenes Jambenmetrum, weder mit einem noch mit zwei Akzenten: Haben wir in I. die metrische Messung „gráusamér" behandelt, so sprechen wir hier von der anderen „grausámer". Ins Jambenmetrum fügen sich vor allem nicht eine Unzahl Adjektivkomposita (*ur*álten, *un*glǘcklich usw.) die wir gewohnt sind zu betonen: úralten, únglücklich, vórsätzlich, hílfreiche, stráfbare, júngfräulich. Unter ihnen sind am zahlreichsten die mit der Vorsilbe unverbundenen Adjektive: únzeitig, únkindlich, únselig, únmenschlich, únmäßig.

Ein Abweichen vom strengen Metrum bleibt dem Dichter also nicht erspart, auch da, wo es nicht durch Ethos entschuldigt ist; es gibt sich aber um so leichter, als nun neben diesen Worten die deverbalen Bildungen stehen (deren Endsilbe -lich immer durch -bar ersetzt werden kann). Diese sind auf der zweiten Silbe (Stammsilbe) betont. Es stehen sich also gegenüber:

únselig ⌣́ ×× und unzählig × ⌣́ ×

únkindlich ⌣́ ×× und { unkénntlich × ⌣́ × / unkündbar × ⌣́ × }

Ein Abweichen vom Gebräuchlichen erleichtern ferner Bildungen wie unmöglich, unbändig, wahrscheinlich, glückselig, notwendig u. a. Hier trifft man häufig in ein und demselben Wort beide Betonungsarten in der Umgangs-

sprache. (Hildebrand, Beitr. z. d. Unterr. S. 391.) Das Rechte und Ältere ist da allerdings die Betonung auf der 1. Silbe: únbändig, wáhrscheinlich; die andere ist (nach Hildebrand) erst aus dem abstrakten Substantiv rückwärts entnommen: Mit der Betonung „Wahrschéinlichkèit“ konnte der Sprachrhythmus dem mühsamen Abstufen der Töne („Wȁhrschéinlìchkeit“) ausweichen; danach aber bildete man nun wieder „wahrschéinlich“.

Endlich kommt dazu, daß namentlich der Süddeutsche geneigt ist, alle diese Worte, ob nun Denominalia oder Deverbalia, auf der ersten Silbe zu betonen. So erscheinen einem süddeutschen Ohr oft Fälle als Abweichungen von der „richtigen“ Betonung, d. h. als nicht in das Metrum hineinpassend, die einem andern nicht auffallen („unzählig“).

Ich gebe durch die Tabelle zunächst wieder einen Überblick über die Verteilung, wobei die „zweifelhaften“, besonders die in andern als Fünfjamben-Partien vorkommenden Worte nicht gezählt wurden:

	Vers-eingang	Vers-innere	davon direkt nach Fuge	Zweifel-haft
Iphigenie	23	23	8	4
Tasso	30	14	4	4
Nat. Tochter	40	22	11	2
Mahomet	27	22	5	—
Tankred	26	14	1	1
Romeo	19	18	8	2
Erwin	4	—	—	—
Claudine	4	—	—	—
Nausikaa	1	—	—	—
Lauchstädt	1	—	—	—
Halle	3	3	—	—
Prolog Eröffn. Berlin	3	2	2	—
Iffl. Hagestolze	—	1	1	—
Epilog 31. Dez. 1791	2	—	—	—
Prolog „Krieg“	2	—	—	—
Epilog Essex	1	—	—	—
Summe:	186	119	40	13

Also auch hier überwiegen noch die im Verseingang stehenden bedeutend; doch haben gegenüber den früher besprochenen Tabellen die im Versinnern nicht direkt vor Fuge stehenden eine beträchtliche Vermehrung erfahren; das erklärt sich aber leicht aus der Begründung zu Anfang dieses Abschnittes.

Einige Male treffen wir diese Art der metrischen Drückung in mehreren Versen nacheinander:

Iph. 169. durch ein *rück*hältend Weigern
170. durch ein *vor*sëtzlich Mißverstehn.
Tasso 1366. Viel lieber was ihr euch *un*sittlich nennt
1367. Als was ich mir *un*édel nennen müßte.

(Hier schon durch den Gegensatz der Begriffe begründet.)

Nat. To. *Un*widerruflich, Freundin, bleibt mein Glück.
Das Schicksal, das mich trifft, *un*widerruflich.

Ebenso mehrmals nacheinander im Verseingang:

Iph. 1887. | *Un*mäßig — 1890 | *Lands*léute
Tasso 1218. Rückhalten — 1219 Zudringen
1421. Unedler — 1422 Zutraulich
3180. Unwillig — 3183 Freiwillig.
Nat. To. 491. Unüberwindlich — 493 Ohnmächtgen — 489 Vollbürtger.
1914. Zudringlicher — 1918 Scherzhafter — 1922 Leichtsinnig.
Mahom. 206. | Dreitausend Jahre schützt ihr Ismaels
| Großmüth'ge Kinder....
Tankr. 356. Unschuldig — 359 Herrschsücht'ger.

Entgegen meiner ursprünglichen Absicht, jeden Vers auf sein Ethos hin zu prüfen, muß ich mich darauf beschränken, jeweils nur die Verszahlen und das betreffende Wort anzuführen. Stellung im Verseingang ist durch „|“, Stellung vor deutlicher Fuge durch „⋮“ vor dem Wort angedeutet. Zweifelhafte und nur für Süddeutsche auffallende werden gesondert angefügt.

Iphig.: 160 | *Miß*günstig; 163 *früh*zéitgem; 169 *rück*hältend, 170 vorsétzlich, 182 sorgfáltig, 390 | Unédel, 329 kraftvólles (s. Minor), 378 | Gleichgültig, 393 unseliges, 493 | Unedel, 519 | Frühzeit'gem, 524 | Blutgierig, [in ande-

rem Metrum 551 zúfällíg], 592 ⋮ unschuldigen, 594 | Frühzeitig, 636 unwillig, 661 ⋮ langsamen, 765 nácharbéitet, 818 unselig, 873 Rückkehrenden, 926 | Unglücklicher, 967 ⋮ unseliges, 985 gastfreundlich, 1054 ⋮ uralten, 1071 | Unseliger, 1154 | Vorsätzlich, 1167 | Hülfreiche, 1178 Unwürd'ger, 1189 | Unbändig, 1214 ⋮ strafbare, 1223 | Unselige, 1243 ⋮ unwill'ger, 1323 jungfräulich, 1400 | Antworte, 1603 unwürd'gen, 1812 Unménschliches, 1852 | Unglücklichen, 1880 anmuth'gen, 1887 | Unmäßig, 1890 | Landsleute, 1948 | Vorsetzlich, 1978 | Unwillig, 2014 ⋮ langsam, 2033 ⋮ Antworte, 2048 | Nachahmend, 2056 Hilfreicher. —

Tasso: 207 | Ausschließend, 268 | Unwillig, 387 undankbar, 536 | Nachdenkend, 561 | Abwesend, 698 unmäßig, 714 | Ehrwürdig, 750 | Unsicher, 983 uralter, 990 unschädlich, 1023 ⋮ unbändig, 1178 | Voreiliger, 1202 | Freigebig, 1207 undankbar, 1218 | Rückhalten, 1219 | Zudringen, 1239 | Inwendig, 1249 | Vorsetzlich, 1315 | Zufäll'gen, 1365 | Unsittlich, 1366 unsittlich — 1367 unedel (bedingt durch die absichtliche Gegenüberstellung der beiden Adverbien), 1421 | Unedler, 1422 | Zutraulich, 1464 | Mitschuldig, 1557 | Ohnmächt'ger, 1585 | Unwíederbringlich, 1760 uneígennützig, 1872 | Glanzreiche, 1887 | zufällig, 2074 | Unedlen, 2108 | Freiwilligen, 2235 ⋮ zweideutige, 2259 | Unwíderstehlich, 2341 untröstlich, 2684 deswégen, 2801 ⋮ unwíderstehlich, 2996 ⋮ großmüthig, 3012 | Zutraulich, 3015 unwürdig, 3180 | Unwillig, 3183 | Freiwillig, 3280 | Unwiderstehlich, 3289 | Unglücklicher. —

Nat. Tochter: 26 | Freiwillig, 43 | Drangvoller, 200 únschätzbáre, 269 | Unsicher, 452 | Unvorbereitet, 468 | Mißtrauen, 478 | Unthätig, 491 | Unüberwindlich, 493 | Ohnmächt'gen, 498 | Vollbürt'ger, 519 | Nachlässig, 561 | Nachgiebig, 614 | Unfruchtbar, 724 ⋮ unwíderstehlich, 776 | Willkürlich, 989 | Unschuldige, 992 | Rastlose, 1021 | Unzeitig, 1036 ⋮ unwíderstehlich, 1085 | Demüthig, 1119 | Neugierige, 1147 | Unwíderruflich — 1148 ⋮ unwiderruflich,

1211 wohlthät'ger, 1265 | Unsel'ges, 1315(⁝)Unglücklicher, 1345 | Wetteifernd, 1357 ⁝ tollkühner, 1366 ⁝ nachgieb'gen, 1404 | Planmäßig, 1597 | Wohlthätiger, 1774 | Unschuldig, 1838 ⁝ unwillig, 1866 unglücklich, 1914 | zudringlicher, 1918 | Scherzhafter, 1922 | Leichtsinnig, 1935 ⁝ unsicherer, 1970 | Unselige, 1986 | Blaudunst'ger, 1990 ⁝ langsamen, 2024 ⁝ unwürdig, 2109 | Voreilig, 2182 | Unruh'ge, 2200 | Nothwendigkeit, 2211 Großmüthiger, 2217 | Dankbare, 2261 undánkbar, 2295 ⁝ unwíderstehlich, 2355 ⁝ zufällig, 2367 | Fluchwürdige, 2511 unschuldig, 2528 | Mittheilen, 2624 Nothwéndigkeit, 2643 Unsélge, 2661 | Unsél'ge Liebe zum unwúrd'gen Leben |, 2670 | Zufällig, 2717 | Schiffbrüchig, 2726 ohnmächtig, 2932 | unéigennütz'ge.

Mahomet: 29 | Unwíderstehlich, 106 | Wohlthät'ger, 206 f.: | Dreitáusend Jahre schützt ihr Ismaels | Großmúthge Kinder, 215 ⁝ Abtrünniger, 235 | Nichtwürdge Hoheit, 315 | Abtrünnig, 347 unbiegsam, 487 ohnmächtge, 492 | Unúberwindliche, 497 | Anbeten, 523 | Hartnäckig, 644 | Halbwilden, 690 wohlthätig, [718 Nothwéndigkeit, desgl. 822, 1010], 872 unwíderstehlich, 910 | Wohlthät'ges, 919 | Unschuldger, 1001 | Starrsinn'ge, 1031 | Ausdrücklich, 1036 unheiliger, 1058 | Abgöttern, 1069 | Anbetend, 1126 | Unglückliche, 1279 | Unwissend, 1318 unsel'ger, [1363 Relígion, desgl. | 1543, | 1385 und noch öfters], 1415 | inbrúnstig, 1497 | Unglücklicher, 1544 ehrwürdig, 1580 | Leichtgläubig, 1726 | Ungläub'ge, 1749 Ungläub'ge, 1759 | Unwill'gen. —

Tankred: [Relígion 1284 und sonst; Aménaide 215, 381 und sonst]. 32 | Unéinigkeit und Ungewíßheit (Gegenüberstellung), 63 | Freigebig, 104 | Untreue, 224 Freimúthigkeít, 234 | Jungfräulicher, 285 ⁝ unsel'ger 356 | Unschuldig, 359 | Herrschsücht'ger, 419 | Herrschsücht'ger, 468 gutmüthig, 630 ⁝ Unglückliche, 644 | Unschuldig 771 | Freimüthig fordr' ich so ⁝ Freimúthigkeit, 786 | Undánkbar bin ich, bin nicht ungetreu (Gegenüberstellung), 901 ⁝ unthätig, 1010 | Unfähig, 1025 unbändiger, 1042 | Un-

würdige, 1044 neugierig, 1061 theilnehmend, 1159 | Großmüth'ger, 1174 | Unbílliger, 1237 | Unschuldig, 1283 Ungläub'ger, 1336 | Unmäßig, 1358 | Umkómmen muß ich(!), 1390 leichtsinnige, 1476 unwürdig, 1582 eléndiglich, 1614 Ungläub'gen, 1675 | Einstimmig, 1737 ⁞ leichtsinnig, 1752 unselger, 1766 Zukünftger, 1838 | Feindsel'ger, 1899 ⁞ unedel. —

Romeo: 278 | Deswégen, 531 | Abhängigkeit, [579 | Abtrünnig, 604 ⁞ Ehrwürd'ger, 614 | Einfáltig, 616 einfältiglich, 617 hochsel'ge: zwar alle in den 6-Jamben-Partien, aber in der Zusammenstellung mitgezählt], 681 | Ehrwürd'ger, 781 ausdrücklich, 828 | Eléndes, 901 Neugier'ge, 957 | Leutsel'ger, 970 | Holdselger, 981 meinéidig, 1011 zehntáusend, 1014 | Nothwendig, 1441 | Ehrwürdger, 1108 ⁞ Philósophie, 1110 | Philósophie, 1112 | Aufheben, 1115 ⁞ Wahnsinnige, 1159 | unsel'ger, 1184 ⁞ abtrünnig, 1190 nachläss'ger, 1200 | Glückseligkeit, 1343 hochedle, 1413 | Heiráthen, 1478 ⁞ Rathgeberin, 1486 | Ehrwürdig, 1506 | Anständig, 1528 unschuldger, 1556 | Schiedsrichter, 1572 | Ankétte mich (vgl. dazu Tankred 954 | Ankomm' ich und 1358 | Umkómmen muß ich), 1628 unwirksam, 1639 ⁞ Furchtbarer, 1644 Dalíegen, 1674 | Seltsame, 1730 | Weissagen, 1748 Bindfádenendchen, 1789 | Ehrwürd'ger, 1794 | Barfüßer, 1812 | Unselges, 1816 Brechéisen, 1948 feindseliger, 1951 rechtmäß'gem, 1965 | Denkmale, 1995 | Trostreicher, 2015 voréilig, 2031 | Glückselig.

Nausikaa 20 | Nachdenklicher als sonst.

Erwin: 32 | Wohlthätge, 185 | Unwissend, 495 | Unwiderstehlich, 680 | Grausámer.

Claudine: 267 | Unschuldig, 283 | Glücksel'ge, 624 | Unedel, 972 | Wohl-ausgedachte Qualen (vgl. auch „Metr. Drückung").

Was w. br., Lauchstädt: $86_{,16}$ | Vorstellen.

Was w. br., Halle: 16 | Unfreundlich, 20 antwórtet, 41 Standbíldern, 173 | Unthätig, 216 | Fortwírken, 352 großmüthig (einigermaßen erklärt durch 353 großgütig).

Prolog. Eröffnung Berlin 1821: 10 ⋮ Zudringlich, 71 ⋮ wohlthätig, 132 | Erdschlünde, 143 ⋮ furchtbare, 231 | Aufmerksam.

Nachsp. zu Iffl. Hagestolzen: 293 ⋮ aufhórchend; Epilog 31. Dez. 1791: 15 | *Miß*fällen (so zum Gegensatz von „gefallen" V. 9; vgl. V. 12); 19 | Aufmerksamkeit,

Prolog „Krieg", 15. Okt. 1793: 10 | Unangenehmen, 21 | Eintőnigén (brachte auch den Endakzent!)

Epilog zum Essex: 47 | Schauspíelerin.

Zweifelhafte (× ⏑́ × und ⏑́ ××) Fälle sind:

Iph. 1328. | Nunmėhr, ·1459 unmöglich, 1893 Unmőgliches, 1931 únd dafúr.

Tasso 767. unmőglich, 1176 | Unmőgliches, 1213 | Darúber, 2087 | Glücksel'ger.

Nat. To. zweisilbige: 405 dahín, 1536 vorhér, 2952 | Davón; drei- und mehr Silben: 2276 | Unmőglichem (s. aber Gegenüberstellung von „unverméidlich"), 2278 | Unmőglich.

Romeo zweisilbig: 1507 | Nachhér.

Mahom. zweisilbig: 1242 vorhér; dreisilbig: 500 Unmőgliches.

Tankred zweisilbig: 648 | Nunméhr; dreisilbig: 1008 unmöglich, 1482 | Unmőglich.

Claudine zweisilbig: 299 seitdém, 419 dahín, 460 | Dazú.

Erwin zweisilbig: 66 | Seitdém, 563 | Er ist gegán*gen*! *Dort*hín wohin ich ihm | oder aber: Er ist gegángen! Dórt*hin wo*hín ich ihm |. Vergl. 668 | Entferne dich dorthín und setze dich |.

Dem Süddeutschen auffallend (in extenso):

Iph. 790. unkénntlich, 1039 | unstérbliche, 2138 unwándelbar;

Tasso 220. beináhe, 1041 durchdríngend (neben durchdríngen transitiv steht das intransitive dúrchdringen!)

Nat. To. 52. | Vollkómmner, ·1275 | Unthéilbar und unendlich, 1453 | Unmérklich, 1508 | Unkénntlich, 1894 | Unhéilbar (weil daneben: únheilvoll).

Romeo 1835. vollkómmnes, 1962 | Unkénnbarn.

Zum Schluß seien doch auch noch einige Fälle von besonders eigenartiger, malender Wirkung hervorgehoben.

Iph. 661. || Den Schmerzenszug | *lang*sámen Tods verraten || (vgl. Nat. Tochter 1990.)

1054. || Und ruft der Nacht | *ur*älten Töchtern zu ||

2014. || Sie nach dem See | *lang*sám zurückgedrängt ||
Nat. To. 478. || *Un*thätig, abgesondert, eingeschlossen,
1986. || *Blau*dúnstger Streifen angeschwollne Pest.
Prolog Berlin 1821, V. 132: | *Erd*schlúnde tun sich auf.
Nachsp. zu Iffl. Hag. 293: || Der Eichenwald, | *auf*hórchend, mitzugehen ||

7. Einmischung abweichender Versmaße.

Als Schiller an der Maria Stuart begonnen hatte, schrieb er am 3. September 1799 an Goethe: „Ich fange ... an, mich einer größeren Freiheit oder vielmehr Mannigfaltigkeit im Sylbenmaße zu bedienen, wo die Gelegenheit es rechtfertigt [gemeint sind die „Dactylen" Anfang des 3. Aufzugs]. Diese Abwechslung ist ja auch in den griechischen Stücken."

Ebenso nahe als die Berufung auf die Griechen wäre doch ein Hinweis auf Goethes Iphigenie gelegen, in der ein Wechsel des Versmaßes mehrmals eintritt.

A. Es seien hier zunächst in roher Skizzierung ihrer metrischen Eigentümlichkeit der Vollständigkeit wegen die Stellen genannt, wo innerhalb der eigentlichen Dramen größere Versgruppen in anderen Rhythmen sich bewegen. Sie sind selbstverständlich an den betreffenden Stellen mit Bedacht vom Dichter verwendet worden. Es betrifft das die Verse:

Iphigenie 1281 ff.: Orest an die Ahnen, 29 Verse, vierhebig, mit zwei- und einsilbigen Senkungen, wechselnden Versausgängen. (Der Vers 1298 ist natürlich hier vierhebig zu lesen; vielleicht darf man auch Dünzers Konjektur, die verschiedene Herausgeber annehmen, billigen: Tantalus > Tantals; diese Form kommt mehrmals vor.)

V. 1369 ff.: Iphigenie in freudiger Erregung über Orests Heilung; dreimal gehobene Verse mit ein- und zweisilbigen Senkungen, verschiedenem Versgeschlecht; „trochäisch", d. h. besser „ohne Auftakt". „Gerade in dem Fehlen des Auftakts malt sich trefflich die freudige Erregung" (Koch

I, 6). — Natürlich ist im Zusammenhang V. 1369 nicht zweihebig und V. 1375 nicht vierhebig zu lesen.

V. 1726 ff. Parzenlied, 41 Verse, ungleiche Strophen von zweihebigen Versen mit ein- oder zweisilbigen Senkungen, einsilbigem Auftakt.

Romeo, Vers 1—14: freie zweihebige Verse mit doppelten Senkungen; V. 6 sogar mit dreisilbiger Senkung. Gesang der Diener.

V. 560—589: Lorenzos Monolog, paarweise gereimte sechshebige Verse, mit männlicher „Cäsur" nach der dritten Hebung (Alexandriner!).

V. 590: auf zwei Personen verteilter sechshebiger Vers mit weiblicher „Cäsur" nach der dritten Hebung.

V. 591—661: Sechshebige Verse mit verschieden gelegenen Fugen, paarweise gereimt.

Ich beschränke mich hier auf die eigentlichen Dramen. Ein Eingehen auf die vielen selbständigen Verspartien in anderen Metren aus den Singspielen und Prologen ist hier erstens nicht angebracht und bringt uns auch in der Erkenntnis unseres Metrums nicht weiter.

B. Auch die soeben nur der Vollständigkeit wegen aufgezählten Verskomplexe aus Iphigenie und Romeo können natürlich nicht in Betracht kommen für die Einschätzung des rhythmischen Gefühls Goethes, soweit es die fünffüßigen Jamben betrifft. Viel wichtiger sind dafür die in größeren Jambenpartien vereinzelt auftretenden Verse von anderem Rhythmus. Hier hat die gleiche Auswahl stattzufinden wie bei den Sechsern und Vierern: Die offenbar absichtlich gesetzten, mit künstlerischem Bewußtsein ihrer Wirkung verwendeten sind auszuscheiden. Betrachten wir die Verse einzeln:

Iph. 1055—56, 4 hebige Verse mit Auftakt, zwei- und einsilbige Senkungen:

„Laßt nicht den Muttermörder entfliehn!
Verfolgt den Verbrecher, euch ist er geweiht."

Diese Worte, die der Geist der Mutter spricht, sind mit Absicht in bewegterer Taktart eingeschoben.

Im *Tasso* finden sich keine Verse in anderem Metrum. Wohl aber läßt sich für V. 1544 aus den Lesarten eine Störung des Gefühls für den fünffüßigen Jambus erschließen.

H² liest zuerst: | Ob ich gleich hier noch manches sagen könnte,
| *Ságen* sollte .....

Möglicherweise liegt auch nur ein Versehen des Schreibers (Chr. Vogel) vor; bei der Korrektur änderte Goethe in:
| Und sagen sollte .....

Die ältesten Drucke von *Tankred* enthalten zwei rhythmische Unregelmäßigkeiten, die in den späteren Drucken beseitigt sind:

486 E | Es ist schímpflich und ich will es brechen |
dann: | Es ist zu schímpflich und....
1156 J | Wér bist du?.... Die andren lesen dann
mit Auftakt: | Und wér bist dú?...

Das Fragment *Nausikaa* enthält als V. 10 einen „trochäischen" Sechser:

.... Nehmt vór Amors Pfeilen |
| Eúch in Acht, sie treffen unversehener |

In H² steht dafür der metrisch richtige Fünffüßler:
| Euch núr in Acht, sie kommen unversehner |

Romeo, der auch durch andere metrische Freiheiten eine Sonderstellung einnimmt, enthält mehrmals Verse in anderer Taktart:

V. 143. | So hab' ich im voraus ihr Wort gebilligt |.

Vierhebig mit Doppelsenkungen. Eine besondere Absicht scheint nicht vorzuliegen. Es sind die letzten Worte Capulets vor seinem Weggehen am Ende der 4. Szene des 1. Aufzugs.

V. 953. | daß Gott erbarm'! Er ist todt! Er ist todt! Er ist todt! |

Er soll wohl die aufgeregte und verstörte Wärterin charakterisieren, wirkt aber im Deutschen auf mich nahezu parodistisch. Man vergleiche in Shakespeares Romeo I 5. Szene die Worte Capulets:

| Such as would please: 'tis gone, 'tis gone, 'tis gone |.
V. 1142. | Winselnd und wéhklagend, wéhklagend und winselnd |.

Auch hier liegt bei Schilderung von Julias Leid durch ihre Amme dichterische Absicht vor.

Drei weitere Verse bewegen sich in „trochäischem Rhythmus", d. h. es fehlt ihnen der Auftakt.

V. 782. | In Veronas Gassen. Halte Tybalt! Freund Mercutio! |

Der Vers ist zudem um zwei Hebungen zu lang, selbst bei der Messung „Mercútio". Es dürfte ein metrisches Versehen des Dichters vorliegen, hervorgerufen durch zwei scharf abgetrennte Ausrufe.

V. 778. | Zieh, Benvolio! |

Es ist fraglich, ob der „Vers" nicht noch als Prosa gedacht ist; jedenfalls entschuldigt der Ausruf die vorliegende Form.

V. 1146. „Gute Frau!" Ausruf Romeos, den der Dichter als solchen außerhalb des metrischen Bandes stellte. Das gleiche gilt von der Monopodie „Fräulein?" V. 521, 523, 1268 und vom Gegenruf „Amme?" 1269. (s. auch unter metrischer Drückung.)

In drei Versen schlägt der Rhythmus nach der Fuge um:

27. [Hoch lébe Cápulét,] Cápulét nur hóch!
787. [Ja, já! gerítzt, geritzt!] — Wétter, 's ist genúg.
1147. [Ach Hérr! Ach Hérr!] Mit dem Tód ist álles áus:

Mit Bewußtsein wird wohl nur V. 27 vom Dichter verwendet worden sein: Die Rufe der Diener würden sich schlecht in den fünffüßigen Jambus fügen. Die beiden andern Verse haben wir als ungewollte Lizenzen hinzunehmen.

Weitere in ihrem Rhythmus mehr oder weniger gestörte Verse aus Romeo s. unter „Metr. Drückung".

Erwin. 492. Fünfer mit doppelter Eingangssenkung; darauf folgt 493—94: || ´× ´××̄ ´×̀ | ´×× ´×× || ´×× ´×̀ | ´×× ´ ||

„Diese stille Betrachtung, heftiger, heftiger
Wendet sie Schmerzen tief in der Brust."

Beide Verse sind dem Inhalt entsprechend vom gewohnten Rhythmus abgewichen.

Epilog 31. Dez. 1791.

38. | So seid denn alle zu Hause glücklich! |

Vierer mit Doppelsenkung (auch V. 40 ist ein Vierer).

39. | Väter, Mütter, Töchter, Söhne, Freunde |

fünffüßiger „trochäischer" Vers.

Prolog „Krieg", 15. Okt. 1793.

44. | Doch die Lippe verstummt. — |

Der trochäische dreihebige Vers ist hier sehr wirkungsvoll. Voraus gingen drei jambische Vierer.

48. | durch's Getümmel tönt der allgemeine Wunsch |

ein trochäischer Sechser (voraus ging ein jambischer Vierer). Riemer hat in H das „'s" gestrichen und am Rand durch „das" ersetzt; so entsteht ein jambischer Sechsfüßler.

Es ist auch bei Einmischung einzelner Zeilen von anderer Versart eine seltene Feinfühligkeit des Dichters für sein Metrum zu konstatieren. Ohne bestimmte Absicht ändert er nur in ganz wenig Fällen den Rhythmus.

Im Anschluß hieran sei bemerkt, daß wir infolge der spezifisch Goetheschen „Abtrennung" der letzten Hebung (s. unter „Brechung") bei stumpf ausgehenden Versen mehrmals Verse ohne Auftakt, sogenannte „trochäische", tatsächlich hören. Es ist das dann der Fall, wenn bei Verteilung auf mehrere Personen die zweite Person mit der letzten Hebung des Verses einsetzt. Für das Ohr ist durch den Wechsel des Sprechenden die rhythmische Reihe nach 4 Hebungen zu Ende. Die noch folgende Hebung empfinden wir als bereits zum nächsten Vers gehörig. Derartige Fälle sind:

Claud. 526. (Basco) Du |
Hast nichts Besondres vor! Ein edles Mädchen |

Nat. To. 231. (Herzog) Bleib |
Gelassen, meine Tochter! . . . .

Iph. 1586. (Iph.) Schilt |
Nur mich, die Schuld ist mein, ich fühl' es wohl; |

Weitere Beispiele: Iph. 501, Nat. To. 215, Mah. 1246, Tankred 1032.

[In anderen Fällen dieser Art ist das abgetrennte Wort ein Ausruf, der hinter sich eine kleine Pause zuläßt und derart die Selbständigkeit des Folgeverses noch eher hören läßt:

Iph. 2021. (Thoas) Geh! |
Gebiete Stillstand meinem Volke! ....

Nat. To. 228. (Herzog) Ja! |
Dein Vater, den mit diesen holden Tönen |

Claud. 521. (Basco) Ja! |
Warum denn diese Tage? Weil du dich |

Claud. 531. (Basco) Ha! |
Du Kerze! Wetterfahne du! Es sollen |

Weitere derartige Beispiele: Romeo 147 und 434, Mahom. 1432, Tankred 541.]

Wir hören trochäische Verse auch bei der entgegengesetzten Art der Abtrennung: Die metrische Eingangssenkung ist ein Ausruf (also starke metrische Erhebung!); die zweite Person beginnt mit der 1. Hebung:

Mah. 1386.
(Palm.) Ach! | (Seide) Kénnst du nícht den Fluch, der unaufhaltsam

Mah. 1449.
(Palm.) Nun? | (Seide) Wénde deine Stimme himmelwärts.

Tankr. 976.
(Tankr.) Wie? | (Ald.) Ándern Órten zeige deinen Werth.

Fällt bei Verteilung unter mehrere Personen die Schnittstelle mehr ins Versinnere (keine „Abtrennung“ mehr), so tritt diese Wirkung seltener ein:

Nat. To. 976. | (Eug.) Wíe? vom Váter? Gleich! ||
977. | (Hofm.) Gróße Gáben scheint ||
|| Er dir zu schicken.
978. | (Eug.) Wárte. (Hofm.) Hórst du? (Eug.) Wárte. ||

8. Rhythmische Prosa (Jamben-Prosa).

Literatur:

v. Biedermann, Goetheforschungen I. 97.
V. Hehn, Goethejahrb. 6, 207 f.
Burkhard, Goethejahrbuch 7, 267. Elpenor in einer weiteren Fassung mit wesentlichen Varianten.
Henkel, Zfd. Unterricht 12, 397 und 607.
für Goethe: Goethejahrbuch 21, 265.
Burghold, Goethejahrbuch 22, 265, bringt nichts von Bedeutung für unsere Zwecke. (Eine Notiz im Tagebuch der Schweizerreise als rhythmische Prosa aufgefaßt.)
R. Hildebrand, Rhythmische Bewegung in der Prosa, Beiträge z. dtschen. Unterricht, S. 386.
E. Schmidt, Zfda 21, 203.
K. Burdach, Über den Satzrhythmus der Prosa, Sitz.-Berichte der Preuß. Akad. der Wissensch. 1909 I, 520 (auch separat, Berlin 1909).
Vischer, Ästhetik 6, S. 1238; Minor, Metrik, S. 1 ff.

Die Arbeit von K. Marbe, Über den Rhythmus der Prosa, Gießen 1904, die auch Statistisches zu Goethe geben soll, konnte ich nicht einsehen.

Bevor Goethe vom Alexandriner zum reimlosen fünffüßigen Jambus im Drama überging, verwendete er u. a. die eigentümliche Jambenprosa, wie wir sie in den ersten Fassungen der Iphigenie, in Proserpina, im Elpenor und in den in Weimar und Rom bearbeiteten Partien des Egmont (Teile des 2. 4. 5. Aktes) finden. Diese rhythmische Prosa kannte man vor Goethe nicht. Unter diesem Namen ging vielmehr alles, was sich mit einigem Schwung der Rede präsentierte. Hier bei Goethe taucht zum erstenmal die Form auf, die sich oft durch mehrere Sätze und ganze Abschnitte hindurch in reinen „Jamben" (wenn man will auch „Trochäen") hinzieht, die durch die Sinnesabschnitte und syntaktischen Fügungen gegliedert werden. Goethe erklärt dieses freie Jambenmaß [dem sich neuere Dichter dadurch anzunähern suchen, daß sie ihre Jamben statt als fünfhebige Reihen auch im Druck als ungleich lange Zeilen absetzen] durch seine Unsicherheit in der

Prosodie (Rom, 10. Jan. 1787). Ich kann nicht glauben, was BIEDERMANN, Goetheforsch. I, 97 behauptet, daß ihn dabei auch die Absicht geleitet habe, in dem Streit über den Vorzug des Verses oder der Prosa für die Bühne zu vermitteln. Noch mehr als die Iphigenie (1. Fassung) streift die Diktion des Elpenor hart an die Schwelle streng metrischer Messung. Stellenweise ergeben sich ganz ungesucht viele Reihen der reinsten und deutlichsten „Jamben": so z. B. in W. A. Bd. 11, S. 390 (764): „Aus einer Stadt voll sehnlicher Erwartung," oder mit fehlendem Auftakt („Trochäen"): Bd. 11, S. 385 (573): „Rastlos streicht die Rache hin und wieder", und viele andere, die denn auch von Riemer wörtlich in seine mit Zustimmung Goethes vorgenommene zeilenmäßige Überarbeitung aufgenommen wurden.

Auch Tasso war ursprünglich in dieser poetischen Prosa begonnen worden. Aber der entgültigen Fassung kam zugut, daß diese erste Konzeption vom Dichter ganz verworfen wurde, und er also nicht wie in Iphigenie „eine gegebene spröde Form mühsam umzuschmelzen hatte. So wurden die Verse im Tasso geschmeidiger, fließender, die Gedanken sozusagen gleich jambisch geboren. Ja, die gebundene Rede strömte um diese Zeit so übermächtig aus des Dichters Seele, daß er in den späteren Partien des Egmont, die in Rom entstanden, obgleich hier mehr die dramatische Prosa, die Sprache des Lebens angewandt werden mußte, dennoch, gleichsam wider Willen, seine Worte nach rhythmischem Maß aneinanderreihte." (HEHN).

Das ist vor allem der Fall in Selbstgesprächen, nicht nur in Egmont, sondern auch im Werther, bei Clavigo und Stella, überall, wo die lyrische Empfindung durchdringt und daher auch die Sprache rhythmisiert.

Bald aber verlangt jedoch Goethe schon strengere rhythmische Behandlung der dramatischen Arbeiten. Im Brief an Schiller vom 25. November 1797 („Briefwechsel

S. 330) verurteilt er die „poetische Prosa“: „Daß man nach und nach eine poetische Prosa einführen konnte, zeigt nur, daß man den Unterschied zwischen Prosa und Poesie gänzlich aus den Augen verlor. . . . . Diese Mittelgeschlechter sind nur für Liebhaber und Pfuscher.“

Und im Alter kommt er sogar zu der Ansicht, daß auch der fünffüßige Jambus als reguläres Versmaß die Poesie zur Prosa herabziehe (Dichtung und Wahrheit, Buch 18, W. A. 29,82)!

Es wäre eine sicher durch manchen neuen Aufschluß belohnte Arbeit, speziell die erste Elpenorfassung, dann auch die Prosa-Iphigenie auf die einzelnen hier schon besprochenen metrischen Erscheinungen hin zu prüfen. Ich will und kann hier nur einiges aus Elpenor herausgreifen (Zitate nach Seitenzahlen der W. A. Bd. 11): Goethe wagt hier metrische Drückungen im Innern einer geschlossenen Jambenreihe, wie sie sich in den versifizierten Dramen im Versinnern nur selten finden.

379_{11}. Durchleuchtete der Väter altes Haus | Und úberschíen das wéite ge*mein*sáme Réich.
375_{8}. Ein Pferd wird kommen, groß, *mu*thíg und schnell.
372_{21}. Entfaltet die gestickten Teppiche | Und deckt damit den Boden, *Séssèl* und Tafeln.
386_{10}. Auch die Seinen, díe *um* íhn und *nách* ihm
375_{14}. Ich wollte reiten, únd *er* wóllte mich | Gesund nach Hause haben.
390_{32}. Und wie ein ander ⁞ *gleich*gúltig Wort in Luft zerfließen.

(Erklärt sich nur dadurch, daß Goethe bei der Fuge deutlich absetzte). (s. „Metr. Drückung“ und „Fuge“). Desgleichen auch „klingende Ausgänge“, wie sie die Dramen nicht mehr haben.

375_{17}. Und ich will reiten, és *soll* éine Lúst *séyn*.
377_{7}. mit einer Antwort ihr beréit wàrst.
373_{5}. Die du an meiner Freude immer Théil nim̂mst.
380_{25}. und eine Frau war béi mìr;
386_{13}. gieße dort ihr Blút aùs.
385_{28}. Senkt́ sie nah sich ihm auf's Haupt und schlắgt nicht.
378_{13}. Noch irgend einen Aúftràg?

Einiges ist wichtig für die **Einschätzung der Doppelsenkungen.** Wir sehen auch hier, daß Wörter wie „Durstigen", „künftigen" usw. zweisilbige Messung vertragen, und daß wir sie daher in den Dramen nicht als Doppelsenkungen registrieren dürfen (s. dort).

379_{33}. | Er fiel von einem tückischen Hinterhalte.
386_{12}. | Zu dem aufgewórfenen, dúrstigen Hügel.

Desgleichen meidet Goethe in der „Rhythmischen Prosa" nicht den Hiat in Fuge, obwohl er durch Elision regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung hätte herstellen können:

374_{20}. Nicht eh' als bis die Sonne ⁝ *am* hohen Himmel wandelt. [Riemer V. 163: Eher nicht, || Als bis die Sonne hoch am . . . .].

Dritter Teil.

Rhythmisches.

Literatur:

BORINSKI, Deutsche Poetik, 1892, S. 70 über „Enjambement“.

BORINSKI, Zur Geschichte des deutschen Enjambements, in: „Studien zur Litteraturgeschichte. Michael Bernays gewidmet“. Hamburg und Leipzig 1893.
Besprechungen hiervon: O. WALZEL, Afda 23, 86—91; MUNCKER, Zsch. f. vergl. Litgesch. Neue Folge 7, 102.

A. FRIES, Beobachtungen zu Goethes Stil und Metrik, in Zsch. f. öst. Gymnas. XII (Jahrg. 57) 1906. S. 1—19.
Dazu einschränkende Rez.: SARAN, Jahresb. über d. Ersch. der germ. Phil. Bd. 18; V_B. 28,

O. REINECKE, Das Enjambement bei Wolfram v. Eschenbach, Diss. Gießen 1903; vollständig: Progr. Gymn. Rudolstadt 1901 (gibt in d. Einleitung Zusammenstellung der Definitionen des „Enj.“).

R. BRENDEL, Über das mhd. Gedicht „Der Borte“, Diss. Halle 1906, S. 39 f. über die Methode, Brechungserscheinungen statistisch aufzunehmen.

[BAIN, Rhetoric 1,300 (über die Bedeutung der Pausen im Vers) konnte ich nicht einsehen].

G. FREITAG, Technik des Dramas, 5. Kap., enthält feinsinnige Bemerkungen über „Periode“ und „Enjambement“.

F. SARAN, Rhythmik, in: Holz-Saran-Bernoulli, die Jenaer Liederhandschrift, Leipzig 1901, Bd. II, S. 91—151.
Dazu Rezens.: WUSTMANN, Gött. Gelehrte Anz. 167 (1905) S. 866 und RIETSCH, Afda. 47, 62.

SARAN, Der Rhythmus des franz. Verses. Halle. (Die ersten Bogen auch in: Forsch. z. rom. Phil., Festgabe für Suchier. Halle 1900. S. 539—579).
Rezens.: E. STENGEL, Z. f. frz. Spr. u. Lit. 28,2, 75—92 und Lit. Centralbl. 56, 590 f.; P. F., Centralblatt 1901, 26; MEYER-

LÜBKE, Dtsche Litztg. 1901, 16 f.; absprechend: VOSSLER, Archiv 113, 227–33.

ED. SIEVERS, Metrische Studien I. Studien zur hebräischen Metrik, in: Abhandl. d. sächs. Ges. d. Wiss. Bd. 21; auch separat, Leipzig, Teubner, 1901.

Rezens.: BEER, Deutsche Litztg. 1903, 145; POIROT, Neuphil. Mitteilungen 1902, 15_9–15_{10}; SARAN, Jahresber. f. germ. Philol. 23 (1901) V_B. 15.

E. SIEVERS, Zur Rhythmik und Melodik des nhd. Sprechverses. Verh. d. 42. Phil.-Vers. S. 370–82. (S. auch unter „Melodisches"). Über die Anwendung Sievers'scher Theorien sein Schüler E. FEISE, Der Knittelvers des jungen Goethe. Eine metrische und melodische Untersuchung. Diss. Leipzig 1909.

E. ZITELMANN, Der Rhythmus des fünffüß. Jambus, in: Fleckeisens Neuen Jahrb. f. klass. Altert. Bd. 19 (1907) Heft 7; auch separat 1907 Teubner, Leipzig.

Vgl. dazu (wenig eingehend): E. KÖNIG, Neue Streiflichter auf das Gebiet des poetischen Rhythmus, „Tag" 1907, Nr. 636.

ALFR. SCHMIDT, Zur Entwicklung des rhythm. Gefühls bei Uhland. Zugleich Beitrag zur Theorie der nhd. Strophenformen.

REICHEL, Zfd. Unterr. 6, 174 „Poetischer Rhythmus".

A. HOLZ, Revolution der Lyrik, Berlin 1899, (einige Winke über die Grenzen zwischen prosaischer und poetischer Rhythmisierung).

[Nur durch Material verwendbar, sonst aber unbrauchbar: JOH. MINCKWITZ, Über die rhythm. Malerei der deutschen Sprache, Leipzig 1855, und ders.: „Lehrbuch der rhythm. Malerei der deutschen Sprache".]

Ferner konnte ich nicht einsehen:

SCHUZLE-BERGHOF, Wider die papierene Metrik, Lit. Beilage der Hamburger Nachrichten 1906, Nr. 4.

M. KOBILINSKI, Alter und neuer Versrhythmus, Leipzig-Gohlis 1909.

„Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?
Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart."
Faust, Vorspiel V. 114.

Alle die bisher besprochenen Erscheinungen bilden gleichsam erst das Gerippe für unsren Vers. Noch ist er ein lebloses Etwas, dem erst das Genie des Dichters belebenden Odem einhauchen soll; Koch nennt diese

Bausteine, aus denen ein ästhetisch Befriedigendes aufgebaut werden soll, das künstlerische Handwerkszeug. Wyneken vergleicht das Metrum mit dem Zentimetermaß, das wir neben ein „rhythmisch“, d. h. gesetzmäßig gegliedertes Natur- oder Kunstprodukt legen. Ich kann mich hier nicht auf die vielen Definitionen von Metrum und Rhythmus einlassen: Es sind deren fast so viele und zum Teil entgegengesetzte, als wir Theoretiker haben. Ich verweise auf die im Anhang gegebene Zusammenstellung.

Bettina erzählt (im Briefwechsel mit einem Kinde), daß Beethoven sich geäußert habe: „Goethes Gedichte behaupten nicht allein durch den Inhalt, auch durch den Rhythmus eine große Gewalt über mich, ich werde gestimmt und aufgeregt zum Komponieren durch diese Sprache, die wie durch Geister zu höherer Ordnung sich aufbaut und das Geheimnis der Harmonien schon in sich trägt.“

In betreff der Verslänge, der Doppelsenkungen, der Versausgänge — und wir können auch das Euphonische bereits hereinziehen, in betreff des Hiats*) können zwei Dichter grundverschiedener Meinung sein und können doch rhythmisch ganz ähnliche Verse bauen. Das maßgebende Charakteristikum ist 1. die rhythmische Selbstständigkeit der einzelnen Verszeile, 2. die Lage und Hörbarkeit der Fugen, und endlich 3. die Akzentabstufung und die Gliederung (Zusammenfassung).

1. Reihen-Brechung.

Bei Besprechung von Manzonis „Graf Carmagnola“ sagt Goethe (W. A. Bd. 42^1, 155) „diese Behandlung [nämlich freie Stellung der „Cäsuren“] des bekannten, der modernen Tragödie, besonders auch der deutschen, angemessenen Versmaßes wird noch durch ein eigenes

*) Obwohl das Gestatten des Hiats im Versende, wie hier bei Goethe, schon eine bestimmte rhythmische Eigentümlichkeit andeutet. S. „Endpausenerhaltung“ und „Hiat“.

Übergreifen des Sinnes (enjambement) viel bedeutend; die Zeile schließt mit Nebenworten, der Gedanke greift über, das Hauptwort steht zu Anfang der folgenden Zeile, das regierende Wort wird vom regierten angekündigt, das Subjekt vom Prädikat; ein großer mächtiger Gang des Vortrags wird eingeleitet und jede epigrammatische Schärfe der Endfälle vermieden.“ Goethe erblickt also in der Reihenbrechung ein wichtiges rhythmisches Moment, das die Rede vorwärts drängt und sie davor bewahrt, durch bloßes Aneinanderreihen von lauter in sich selbst rhythmisch geschlossenen Versen eintönig zu wirken*). Denn die größte Gefahr für jegliche rhythmische Bewegung ist Eintönigkeit. Damit widersprechen wir an und für sich noch nicht der bei der Untersuchung der Verslängen aufgestellten Behauptung, daß für Goethe je fünf Jamben ein geschlossenes rhythmisches Ganze auch im Gefühl darstellen. Erst eine Aufzeichnung aller Fälle von Reihenbrechung kann den Beweis erbringen, ob und wieweit durch die Häufung dieser Erscheinung die rhythmische Einheit der Verszeile gefährdet ist.

Das Gebiet der Brechung ist für Goethe noch kaum behandelt. Die zum Teil sehr reichhaltigen Untersuchungen für ihr Vorkommen bei anderen Dichtern scheinen mir bis auf wenige nicht geeignet, ein Bild zu geben von dem Gehör und Sinn des Dichters für rhythmische Bewegung. Der Zwiespalt, der bei Notierung dieser Erscheinung zutage tritt, erklärt sich daraus, daß die einen alle oder die stärkeren Fälle des grammatischen Enjambements

---

*) Eigentümlich zum mindesten ist die Ansicht von MINCKWITZ, Über die rhythm. Malerei der deutschen Sprache, S. 83: „Es läßt sich mit den fünffüßigen Jamben kein recht guter Vers zustande bringen; man muß beständig mit ihm eine Schwenkung auf die nächstfolgende Reihe hin machen und den Gedanken um die Ecke herum tragen:

„Heraus in eure Schatten, rege Wipfel, |
Tret ich.“

zählen, die andern nur die des rhythmischen. Daher kommt es, daß kein anderes Gebiet der Metrik so viele verschiedenartige Definitionen veranlaßt hat als gerade dieses.

In seiner umfassenden Arbeit über das Enjambement bei Wolfram (Progr. Rudolfsstadt 1901 und Diss. Gießen 1903) hat REINECKE bereits eine Liste von 13 Erklärungen zusammengestellt. Man könnte hinzufügen diejenigen von ZARNCKE I., 43; SAUER, HENKEL, FRIES, BORINSKI, KOCH (Progr. Iph.), PAUL (Grundr. II, 2^2, S. 125, wonach BRENDEL, der Borte).

Syntaktische Gesichtspunkte dürfen meiner Ansicht nach nicht in erster Linie maßgebend sein. Sie sind für die Stilistik des Verses von größter Bedeutung; für die rhythmische Bewertung haben sie nur bedingte Geltung. FEISE a. a. O. sagt über Enjambement: In Betracht kommen stilistische Momente; aber sie komplizieren sich durch die Länge und Kürze der getrennten Stücke; dazu kommt der klingende Ausgang, der Pause viel leichter eintreten läßt. Außerdem spielt die Melodie des Verses eine wichtige Rolle: steigt die Stimme am Ende der ersten Reihe, durch den auszudrückenden Inhalt gezwungen, so wird naturgemäß die Verbindung der beiden in Betracht kommenden Verse stärker empfunden. Enjambement ist nach ihm vielmehr „keine einheitliche Erscheinung, wenn man auch seine augenfälligsten Merkmale auf stilistischem Gebiete suchen mag“. Letztere aber, wie Reinecke, in den Mittelpunkt zu stellen, halte ich bei einer vorwiegend rhythmisch-melodischen Betrachtungsweise nicht für angebracht.

Ich fasse „Brechung“ als das Hinwegsetzen des Rhythmus über die Gruppe der 5 Jamben, d. h. als Nichtrespektierung der graphisch festgehaltenen Verszeile auch als rhythmisches Versganze. Dieser Fall tritt ein, wenn die Pause am Versende kleiner wird als eine im Versinnern (SARAN) und infolgedessen ein Teil des Verses

rhythmisch enger mit dem folgenden oder vorausgehenden Verse zusammenhängt als mit dem andern Teil des gleichen Verses (PAUL). Wir machen ferner mit Saran die Unterscheidung in halbe und ganze Brechungen (Verslehre 191). Im folgenden einige Beispiele für beide Fälle:

1. halbe Brechung mit Anschluß an den folgenden Vers (Versvorschlag):

Iph. 820. Leicht kann ich dir erzählen || welch ein Übel |
Mit lastender Gesellschaft uns verfolgt |.

2. halbe Brechung mit Anschluß an den vorausgehenden Vers (Versnachschlag):

Iph. 764. dem er die Wege zum Olymp hinauf |
Sich nacharbeitet. || Laß es mich gestehn. |

3. Ganze Brechung:

Iph. 1441. Ich melde dieses neue Hinderniß |
dem Könige geschwind; || beginne du |
das heilge Wort nicht eh' bis er's erlaubt |.

4. Zwei halbe Brechungen:

Iph. 867. Er schweigt von meinem Vater, || nennt ihn nicht |
Mit den Erschlagnen. || Ja, er lebt mir noch! |

5. Halbe + ganze Brechung:

Iph. 835. Ich neigte mich zum Ältsten. || Er erschlug |
den Bruder. || Um der Blutschuld willen treibt
die Furie gewaltig ihn umher.

6. Halbe + ganze + halbe Brechung:

Iph. 982. Sie leben. || Goldne Sonne, leihe mir |
die schönsten Strahlen, || lege sie zum Dank |
Vor Jovis Thron! || denn ich bin arm und stumm |.

Die Tabelle gibt eine Übersicht über die Brechung in den einzelnen Dramen. Sie zeigt (von Nausikaa abgesehen) folgendes: die Gesamtzahl der gebrochenen Verse geht in den Dramen selbst in den einzelnen Akten nicht über etwa 43% hinaus. (Iph. V und Mah. II). Der Durchschnitt aller Akte ergibt für *Iph.* etwa 36%, für *Tasso* 32%, *Nat. To.* 26—27%. *Mahomet* nähert sich dann mit etwa 32% wieder dem Tasso, Tankred mit etwa 26,5% der Nat. To.; doch weisen die beiden letzteren innerhalb der Akte größere Verschiedenheiten auf (Mah. schwankt

		Halbe Brech.	Ganze Brech.	Zusammen
Iphigenie	Akt 1	15,27%	14,33%	29,61%
	2	22,19%	10,96%	33,15%
	3	20,76%	11,06%	31,82%
	4	19,38%	15,17%	34,55%
	5	22,98%	20,05%	43,03%
Naus.	Szene 1	40,91%	36,36%	77,27%
	2	50,00%	9,09%	59,09%
Tasso	Akt 1	19,62%	10,41%	30,03%
	2	17,57%	13,21%	30,78%
	3	22,40%	12,61%	35,01%
	4	20,12%	13,88%	34,00%
	5	21,47%	10,09%	31,56%
Natürl. Tochter	Akt 1	16,97%	9,72%	26,69%
	2	17,80%	10,20%	28,00%
	3	17,50%	8,49%	25,99%
	4	16,90%	9,39%	26,29%
	5	19,96%	10,32%	30,28%
Mahomet	Akt 1	21,20%	10,47%	31,67%
	2	23,86%	20,00%!	43,86%
	3	25,00%	11,40%	36,40%
	4	23,19%	8,38%	31,56%
	5	15,79%	4,74%!	20,53%
Tankred	Akt 1	16,03%	7,81%	23,84%
	2	20,35%	4,42%	24,77%
	3	20,74%	7,45%	28,19%
	4	20,36%	8,08%	28,44%
	5	23,46%	6,70%	30,16%
Romeo	Akt 1	18,28%	4,16%	22,41%
	2	13,77%	10,77%	24,54%
	3	15,29%	7,94%	23,23%
	4	14,12%	4,63%	18,75%
	5	16,94%	9,83%	26,77%
Erwin	Akt 1	26,56%	25,09%	51,65%
	2	23,39%	22,98%	46,37%
Claudine	Akt 1	23,09%	30,97%	54,06%
	2	46,19%	25,14%	71,33%
	3	33,57%	13,21%	46,78%

	Halbe Brech.	Ganze Brech.	Zusammen	
Was w. br., Lauchstädt	13,07%	7,19%	20,26%	
Was w. bringen, Halle	9,31%	2,07%	11,38%	Reim!
Prolog Eröffnung Berlin { Teil I	1,77%	0,00%	1,77%	Reim!
Teil II III	2,98%	0,49%	3,47%	Reim!
Nachsp. z. d. Hagestolz.	6,18%	0,00%	6,18%	Reim!
Prolog 7. Mai 1791	14,29%	25,74%	40,03%	
Prolog 1. Okt. 1791	17,50%	37,50%	55,00%	
Epilog 31. Dez. 1791	19,61%	28,84%	48,45%	
Epilog 11. Juni 1792	23,25%	20,93%	44,18%	
Prolog „Krieg“ 15. 10. 93	20,40%	22,45%	42,85%	
Prol. „Alte u. ne. Zeit“1794	31,11%	15,55%	46,66%	
An Herzogin Amalie 28. Okt. 1800	eine einzg. (=4,16%)	—	— (4,16%)	Stanzen! Reim!
Prol. Lpzg. 24. 5. 1807	16,07%	1,78%	17,85%	
Epilog zum Essex	11,29%	eine einzg. (0,806%)	12,09%	Einfluß d. Reims.

zwischen 43,86% und 20,53%!). *Romeo* dagegen hat den im Vergleich sehr niederen Durchschnitt von etwa 22%. Auch die einzelnen Akte weisen weniger Schwanken auf. — Die beiden Singspiele ergeben, wie nicht anders zu erwarten, wesentlich höhere Durchschnitte: *Erwin* etwa 49%, *Claudine* sogar ca. 57%, also mehr als die Hälfte. Den Hauptanteil hat daran der zweite Akt. — Die gereimten *Prologe* (Halle; Berliner Theater usw.) vermindern durch den Einfluß des Reims die Gesamtzahl aller gebrochenen Verse auf ein Minimum. — Die 6 Prologe und Epiloge der Jahre *1791—94* weisen durchweg hohe Prozentziffern auf (bis über die Hälfte aller Verse!). Dagegen stehen sehr ab der Epilog zum *Essex* und der *Prolog Lpz. 1807* mit einem Achtel bzw. einem Siebtel gebrochener Verse.

Die halben Brechungen überwiegen um ein kleines; in *Iphig.*, in *Tasso* und noch mehr in *Nat. To.* herrschen sie ganz vor. Noch mehr ist das der Fall im *Mahomet*

und *Tankred* sowie *Romeo*, trotz der erhöhten dramatischen Lebendigkeit dieser Stücke. Es macht sich also wenigstens hierin eine mit der Zeit fortschreitende rhythmische Konsolidierung bemerkbar. — In dem Singspiel *Erwin* halten sich ganze und halbe Brechungen ziemlich die Wage, in *Claudine* dagegen herrscht trotz der nahezu gleichzeitigen Entstehung ein auffallendes Schwanken innerhalb der einzelnen Akte. — Auch die *6 Theaterreden von 1791—94* sind hierin ziemlich verschieden; teilweise gewinnen die ganzen Brechungen die Oberhand. — In den übrigen Prologen und Epilogen herrscht durchweg die halbe Brechung vor, was sich zum Teil wieder aus der Verwendung des Reims erklärt.

Sehr regelmäßig sind die halben bzw. ganzen Brechungen verteilt über die einzelnen Akte der drei großen Dramen, und zwar läßt sich ein Fortschreiten von *Iph.* über *Tasso* zur *Nat. To.* feststellen. *Mah.* aber zeigt besonders in den ganzen Brechungen auffallendes Schwanken von Akt zu Akt; *Tankred* ist hierin viel gleichmäßiger gehalten, und auch *Romeo* zeigt keine allzu großen Differenzen.

Die Gesamtzahl der Brechungen muß uns unverhältnismäßig hoch erscheinen. Hat Goethe also doch seinen 5-Jambenvers nicht als solchen gefühlt und gehört, sondern skandiert und abgezählt? Nein! Zwischen Brechungen, wie sie hier auftreten, und denen Lessings z. B. ist der große Unterschied, daß dieser die Endpausen der im Innern zerstückten Verse auf ein Minimum abschwächt, Goethe sie aber in weitaus den meisten Fällen nur wenig herabmindert, wobei der Vers selbst viel mehr zusammenhält. Die gebrochenen Vershälften sind meist syntaktisch so gebaut, daß zwischen ihnen und dem rhythmisch verbundenen Vers doch noch eine mehr oder minder deutliche Pause gehört wird. Als beliebig herausgegriffenes Beispiel mögen die Verse Tasso 66 ff. dienen:

| Als noch die Barbarei mit schwerer Dämmrung
die Welt umher verbarg. ⌈| Mir klang als Kind
der Name Herkules von Este schon |

Sowohl nach „Dämmrung" wie nach „Kind" hören wir eine kleine Pause. Ähnliche Fälle Tasso 707, 795, 885 usw. Als brechungsmildernd wirken dann außerdem noch besondere *syntaktische* Mittel: die Parallele, der Relativsatz, die durch Adjektive erweiterte Genitivkonstruktion. Darüber jedoch an anderer Stelle.

Von *metrisch-rhythmischen* Erscheinungen dienen zur Erhaltung der Versintegrität der klingende Ausgang und die metrische Erhebung im Verseingang.

Die ganzen Brechungen sind auf die einzelnen Verse ziemlich gleichmäßig verteilt. Naturgemäß treten sie in größerer Zahl zusammen auf bei steigender Erregung des Sprechenden; so z. B. Iph. 361 fg., in einer Stelle, die Schiller „unerträglich monoton" fand; Tasso 294 fg.; doch ist das nicht stets durchgeführt (z. B. Romeo 1404 bis 1423!). Genaueres s. unter Endpausenabschwächung.

Größere Partien brechungsfreier Verse finden sich: Tasso 397—423 (ausgenommen zwei halbe Brechungen), 3318—32 (Resignation Tassos?), Nat. To. 112—126, 947—960 (Sonett), Rom. 1404—23 (mit einer Ausnahme bloß, obgleich starke Erregung!).

Eine Charakterisierung der Personen durch die Zahl der verwendeten Brechungen scheint nicht beabsichtigt zu sein. — Malende Wirkung will allerdings Fries, Zföst. Gymn. 1906, Heft 12 in manchen Brechungsgruppen sehen, so: Tasso 2080—84: „Hier malt die flackernde metrische Unstäte gut die Unordnung und Zerstreutheit des Helden." Iph. 888 (Vielmaschigkeit verwickelter Netze), Iph. 300—305 und 1102—6 (Zaudern) Tasso 1855 (sechsfüßig, die Dauer malend). — Geht schon diese letzte Folgerung zu weit, so muß doch auch allgemein gesagt werden, daß solche Einzelangaben für eine statistische Arbeit keinen Zweck haben, da sie sich ja schließlich für jede etwas absonderliche Stelle heraustüfteln lassen. Über Charakteristik des Inhalts s. auch unter „Endpausenabschwächung".

Folgen zwei gebrochene Verse aufeinander, so ergibt sich häufig, daß die zweite Hälfte eines Verses mit der ersten Hälfte des folgenden zusammen wieder einen Fünfer bildet. Das ist oft nicht zu vermeiden und auch weiter nicht auffällig, solange die Pause am Versende noch einigermaßen erhalten ist. Wird sie aber sehr schwach und folgen mehrere „Brechungsfünfer" aufeinander, so muß dieser „Rhythmus im Rhythmus" dem Ohr auffallen. Wirkt die wiederholte Brechung auch der rhythmischen Versintegrität entgegen, so wird anderseits der neuentstandene Fünfjamben-Rhythmus sich dem Gehör so einprägen, daß diese Erscheinung einen besonderen Reiz ausübt. Ich möchte sie vergleichen mit den Wellen, die zwei ins Wasser geworfene Steinchen hervorrufen; sie durchkreuzen sich, ohne daß ein Wellensystem das andere zerstört. Ich führe einige solcher Brechungsfünfer hier an. (V bedeutet den fehlenden Auftakt. — Klingender Ausgang bewirkt natürlich in den neuen Versen das Auftreten von Doppelsenkungen).

Iph. 361—3, Schilderung des Bruderzwistes:

V Lange konnte nicht || die Eintracht dauern.
V Bald entehrt Thyest || des Bruders Bette.
V Rächend treibet Atreus || Ihn aus dem Reiche.

Iph. 1390—93 (Monolog):

den staunt ich an || und immer wieder an,
Und konnte mir || das Glück nicht eigen machen,
V ließ ihn nicht || aus meinen Armen los,
und fühlte nicht || die Nähe der Gefahr.
die uns umgibt.

Tasso 2119—21:

Als wäre ganz || die Welt in seinem Busen,
V er sich ganz || In seiner Welt genug,
und alles rings || Umher verschwindet ihm.

(Henkel, Zfvgl. Litg. I, 321: Wortbrechung sei nur einmal bei Goethe: Pandora 124 unerreich-||bar!)

Tankred 1590—91:

Auch mir || Empört das Herz im Busen sich,
und ihn || Gestraft zu sehen ist mein Wunsch.

Claud. 228—34, Lebhafte Erzählung des Abenteuers:

L: Ich sah || Ihn wieder an und weiß doch nicht,
was ich || An ihm zu sehen hatte.
V G'nug, ich sah || Hinweg, und wieder hin,
als wenn ich mehr || An ihm zu sehen fände.
C: V Nun, was ward || Aus Sehn und Wiedersehn?
L: Ja, daß ich nun || Ihn stets vor Augen habe,
wo ich gehe.

Auffallend ist, daß bei zwei anderen Brechungsfünfern sich eine Störung des rhythmischen Empfindens auch in der Hs. konstatieren läßt. In den Versen Claud. 1393 f.:

(Basko) . . . . dieser Mann ||
|| hat es mit mir zu thun. (Pedro) In diesem Beutel ||
|| Sind ferner zwanzig Unzen . . . . .

schrieb Goethe zunächst „In diesem Beutel" links als Versansatz und strich es erst, als ihm Skandieren den so entstehenden Dreier zeigte (s. auch unter „Verteilung auf Personen".)

Prolog zum „Krieg" 15. Okt. 1793, V. 32—33:

Wir sind in Sicherheit, || *Er* in Gefahr;
wir leben im Genuß, || und er entbehrt.

Diese Verse sind zudem durch ihre metrischen Drükkungen eine willkommene Parallele zu den unter „Metr. Dr." angeführten ähnlichen, aber ungebrochenen Versen.

Weitere Beispiele: Iph. 1793—94 (V); Tasso 294—95 (V V) (Schiller fand die Stelle „unerträglich monoton"); Tasso 717—718 (V), 1493—95 (V), 1824—26 (V V V) 2035—36 (V), 2080—81. Nat. To. 108—110 (V V), 897—98 (V) 1478—79 (V , 2 Pers.—Teilung), 2792—93 (V), 2817—18. Mah. 522—23 (V), Prolog 1. Oktober 1791: V. 28—29 (V).

Andererseits entstehen gelegentlich durch die von Vers zu Vers mehr ans Ende rückende Fuge auch Brechungserscheinungen, die ich als Brechungssechser bezeichnen möchte: Tankr. 1564:

V Hätte damals dich || Ein Schauer überlaufen,
V als geneigt, || der feindlichen Partei zu schmeicheln,
V du || dich mit dem stolzen Orbassan vereintest.

Ferner Tankr. 1774—76 (V V); Nat. To. 1179—80 (V).

Solche Sechser treten jedoch sehr selten auf, zudem scheinen sie mir lange nicht derart den rhythmischen Gang zu beeinträchtigen, wie es Verse tun, die durch Brechung zu „Vierern“ sich zusammenfügen:

Claudine 155: Als er auf seine Güter ging
und hier || Nur einen Tag sich hielt,
war er sogleich | | Von dir erfüllt.
Ich konnt' es leicht bemerken. || —

Zum Glück dürften diese Verse die einzigen sein, die sich so lesen lassen. Ihr klappernder Tonfall ist unerträglich.

Allgemein ist noch anzumerken, daß der von Borinski sogenannte „Versvorschlag“, d. h. die rhythmische Verknüpfung des zweiten Versteiles mit dem folgenden ganzen Vers, bedeutend häufiger vorkommt als seine Umkehrung, der Versnachschlag; ja, ersterer ist direkt die für Goethe charakteristische Art der Brechung.

Auffallen muß, daß sehr häufig bei stumpfem Ausgang mit der letzten Silbe ein neuer (Haupt- oder Neben-) Satz beginnt. Ich spreche da der Einfachheit halber von „Abtrennung“. Fries, Zfö. Gym. 1906 XII, S. 1067 meint, der Erscheinung wohne oft keine (=rhythmisch gewollte) Bedeutung inne; sie sei Goethe in Italien zur gewohnten Manier geworden. Mitunter sei auch wohl Versnot im Spiel, so Iph. 1592: der an den sanglichen Vierer gewöhnte Lyriker sei mit dem Satzgefüge schon nach 9 Silben fertig. Gleiches behauptet er von den englischen Blankversdichtern. — Diese Begründung scheint mir nicht stichhaltig zu sein. Es sind wohl, wie es ja Fries für manche Beispiele selbst angibt, in der Hauptsache rhythmische Gründe maßgebend gewesen. Ohne eine Deutung jedes Einzelfalles hinsichtlich der damit beabsichtigten Wirkung versuchen zu wollen, möchte ich doch einige der Fälle hier anführen:

1. Einige Male haben wir „Abtrennung“ bei Verteilung des Verses auf mehrere Personen; nämlich:

Iph. 501. J: So ||
Büß' ich nun das Vertrauen, das du erzwangst. ||

1586. J: Schilt ||
Nur mich, die Schuld ist mein, ich fühl' es wohl; ||
Nat. To. 215. H: Starr ||
Blickt sie zum Himmel, blickt verwirrt umher. ||
231. H: Bleib ||
Gelassen, meine Tochter! diese Stärkung ||
Mah. 1246. O: Er ||
Schien mir bestürzt, er schien ein tiefes Mitleid ||
Tankr. 1032. A: Bald ||
Auf diesem Platze selbst, den wir betreten, ||
Claud. 526. B: Du ||
Hast nichts Besondres vor! Ein edles Mädchen ||

Solche Fälle sind geeignet, den („niederen") Rhythmus für den skandierenden Metriker „umzukehren". Doch muß ich hier nochmals betonen (vgl. auch Feise S. 41), daß der Auftakt noch kein Kriterium für steigenden Rhythmus ist. Das metrische Schema gibt gar keine Anhaltspunkte für Unterscheidung fallender oder steigender Rhythmen. (Vgl. auch Zitelmann, den der Sieversschüler Feise lobend erwähnt.) — Die genannten Fälle kommen zudem zu vereinzelt vor, als daß sie auch im niederen Rhythmus für die Gesamtwirkung von Belang wären. Mit Ausnahme der 3 Verse Iph. 1586, Nat. To. 231 und Claud. 526 ist zudem dafür gesorgt, daß am Versende eine kleine Zögerung eintritt, in Tankr. 1032 durch das syntaktische Gefüge, in den übrigen durch metrische Drükkung im Eingang des folgenden Verses.

2. Bei nicht auf mehrere Personen geteilten Versen ist von Wichtigkeit die Abtrennung von stark betonten Wörtern, die so den Einsatz rechtfertigen:

Iph. 1389. Mích || Riß er vom Bruder los.
1615. dú || Bringst über jene Schwelle
Mahom. 683. Ér || Hat zu betrügen Recht,
527. Ált || Ist das Orakel, die gemeine Sage
Tasso 3052. Gánz || Ruht mein Gemüth
874. Mír || Welch ein Moment war dieser!
2351. Níchts || Kann mir die Lust entreißen,
1832. Dá, || Eleonore, stellte mir den . . .

3. Ferner liebt es Goethe, Adverbien auf diese Art voranzustellen:

Iph.	759.	Dann || Ruf ich dich auf
	1436.	Nun || Eil' ich mit meinen Jungfraun
	2018.	Gleich || Ist die Verwegenheit bestraft
	2124.	Neu || Genieß' ich nun durch dich ....
Tasso	71.	Oft || Hab' ich mich hingesehnt
	2118.	Bald || Versinkt er in sich selbst
	1717.	Dort || Träf' ich in wenig Wochen ihn
Nat. To.	2290.	Schnell || Geebnet zeigt des Lebens Pfad ...
	215.	Starr || Blickt sie gen Himmel
	568.	Hier || Bezwang mich .....
	1565.	Dort || Sah ich, getäuscht, sie in ....
Mah.	1001.	Da || Mag ihn Seide suchen
	422.	Hart || Versagt er meine Bitten
Claud.	1274.	Hier || Reich' ich die Hand
	609.	Dann || Geb' Amor Glück und Heil
	136.	Nie || Würd' es der stolze Mann
	334.	Bald || Wird euch der Glanz des Hofes
	410.	Streng || Beherrscht mich Amor
Erwin	569.	Oft || Weint' ich an seinem Grabe
	528.	Hier || Weich' ich der Einsamkeit
	605.	Sanft || Regt sich der Wunsch im Busen
	383.	Rasch || Entstürzet das Gefühl sich
	478.	Hell || Bleibt die Gestalt ....

Bei vielen dieser Beispiele ist die Pause im Versende, die nahezu verschwunden war, einigermaßen gestützt durch metrische Drückung des folgenden Einganges.

Über den Zusammenhang von „Abtrennung“ und „Metr. Drückung“ vgl. auch Spezialkapitel.

Auch mehrmals hintereinander treffen wir die Abtrennung, so daß wir also ganze Brechung haben: Tasso 1641 f., Claud. 1344 f., Prolog 1792, V. 40 f., Erwin 569 f., Claud. 929 f., Nat. To. 2655, Iph. 1685 f. Weitere Beispiele für Abtrennung (Neuer Hauptsatz oder neuer Nebensatz mit der 10. Silbe beginnend) gibt Fries im genannten Aufsatz. Die Abtrennung ist eine für Goethe so charakteristische Art der Brechung, daß sie hier nicht übergangen werden durfte.

2. Endpausenabschwächung.

„In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister."
aber auch: „Der Meister kann die Form zerbrechen
Mit weiser Hand zur rechten Zeit."

Im vorhergehenden Kapitel wurde die Betrachtung des „Enjambements" nach rein syntaktischen Gesichtspunkten abgelehnt, weil sie oft Brechungserscheinungen unter eine Rubrik zusammenstellt, die ihrem rhythmischen Charakter nach nicht homogen sind. Aber auch die dort zur Verwendung gelangte SARAN'sche Methode der Notierung nach halben und ganzen Brechungen leidet in dieser Form an dem Übelstand, daß sie zu wenig differenziert. Z. B. die Iphigenieverse 738, 742, 747, 756 sind jeweils halb gebrochen, und doch sind sie rhythmisch verschieden: die Kraft der Verbindung des einen Versteiles mit dem Folgevers ist in V. 738 am stärksten und nimmt mit den folgenden Beispielen ab; die Pause am Versende tritt von Fall zu Fall deutlicher hervor. Ich halte es deshalb für nötig, alle Brechungen auf ihre relative Stärke hin zu prüfen*), indem ich unabhängig von den oben gewonnenen Resultaten nach dem Stärkegrad der Endpause in jedem einzelnen Vers frage. Langwierige und sorgfältige, wiederholte Notierungen des

*) Auch M. HERRMANN, Stichreim und Dreireim bei Hans Sachs, Hans-Sachsforschungen 1894, S. 407 (Rez. MINOR, Euphor. 3, 692 und 4, 210) hat S. 102 eine (nicht gerade glückliche) Einteilung der Endpausen.

Und H. BOHM, zur dsch. Metrik II, 1895, S. 26 f. verspricht sich manches Gute von einer Messung der Versendpausen.

Beide Arbeiten sind mir durch einen Zufall erst in die Hand gekommen, als ich — angeregt durch Minor — meine Messungen der Pausen schon abgeschlossen hatte.

eigenen Vortrags wie desjenigen anderer Personen bestimmten mich, hierfür drei Stärketypen festzuhalten: Es bedeute 1 = keine Pause (stärkeres Enj.); 1—2 = undeutliche, 2 = noch schwache, 3 = mittelmäßige Pause. Je häufiger also der Typus 1 auftritt, desto gefährdeter ist die Selbständigkeit des Verses. Die Notierung erfolgte durchaus nur nach dem Gehör; entscheidend war der Sprachgebrauch, der zuweilen Pause zuläßt ohne stärkeren syntaktischen Einschnitt, oder Pause verwirft trotz einem solchen.

Selbstverständlich sollen die drei Stufen kein absolutes Maß für die Dauer der Pause sein. Diese auf bestimmte Zeitwerte fixieren zu wollen, wäre verkehrt (so schon Borinski) und auch undurchführbar. Die Zahlen sollen nur eine Vorstellung geben, wie die betreffenden Versschlüsse auf den Hörer vergleichsweise wirken, wenn sie in einem dem Ethos der Stelle entsprechenden Durchschnittstempo gesprochen werden. Letzteres mag der eine rascher oder langsamer wählen als der andere: das Größenverhältnis und damit das relative Maß der Endpausen wird im allgemeinen das gleiche bleiben. Bei langsameren Tempi kann nur noch eine weitergehende Differenzierung innerhalb der drei Stufen eintreten, da dem Ohr eben feinere Pausennuancierungen zugänglich werden; bei raschem Tempo werden nur die gröbsten Unterschiede sich bemerkbar machen. — Subjektiv muß natürlich eine derartige Pausenfixierung deshalb doch immer bleiben, selbst wenn sie mit phonographischer Treue nach dem lebenden Wort aufgenommen wäre. Auch die phonographische Platte gibt nur die Auffassung des Individuums' und kann auf Allgemeingültigkeit ohne weiteres keinen Anspruch machen.

Den Anstoß zur Festsetzung der drei Pausenweiten gab mir das Schema, das Minor für das Enjambement im Eingangsmonolog der Iphigenie aufstellt. (Auch für ihn entscheidet nur das Gehör.) Er bezeichnet mit a = klin-

gend, b = stumpf, „|“ = Satzschluß und mit fettem Druck die Enjambements.

aabbab|aab|aaaaa|abba**a**b**a**a|bb|baba|babb|bb|**b**aab|abaa|
bbaa**a**abbaaa

Die so oft angeführten 6 ersten Iphigenieverse haben danach also kein „Enjambement“.

Nach diesem MINOR'schen Schema habe ich meine Registrierung einzurichten versucht. Um zunächst eine Vorstellung zu geben, wie weit sie sich mit der Aufzeichnungsweise von MINOR und SARAN deckt, möge der erste Iphigenie-Monolog in allen drei Betrachtungsweisen hier folgen:

MINOR bezeichnet als Enjambement:	Nach SARAN'scher Notierung hätten wir:	Nach meiner Endpausenabstufung zähle ich:
V. 19, 20, 35, 47.	Ganze Brechungen: V. 16, 20, 40. Halbe Brechungen: V. 19, 31, 35, 37, 39, 47.	V. 1 = Stufe 3 16 = „ 3 19 = „ 1—2? 20 = „ 1! 31 = „ 2 35 = „ 1—2 37 = „ 2—3 39 = „ 1—2 47 = „ 1—2

Man sieht: nach SARAN'schem Prinzip bekommen wir alle die von MINOR verzeichneten Fälle; dazu noch eine Reihe anderer, in denen ich z. T., wie meine Tabelle zeigt, ein gänzliches Aufgeben der rhythmischen Selbständigkeit nicht erkennen kann. Die SARAN'sche Notierung deckt sich im großen und ganzen mit der meinigen in der Anzahl der schweren Fälle (Ausnahmen: V. 1, den ich als Abschwächung verzeichne, und V. 40, den ich nicht verzeichne.)

Meine Aufzeichnungsweise scheint insofern vorzuziehen, als sie erlaubt, graduelle Stärkeunterschiede innerhalb der Brechungen wahrzunehmen: V. 16 gegen V. 20 bei SARAN!

Iphigenie	Akt 1	2	3	4	5	Akt-summe	Tasso	Akt 1	2	3	4	5	Akt-summe
Stufe 1	55	22	21	19	31	148	Stufe 1	48	86	66	81	66	347
1—2	25	12	26	23	29	115	1—2	49	58	53	48	48	256
2	21	14	22	16	15	88	2	43	47	31	28	30	179
2—3	10	5	6	4	11	36	2—3	16	9	3	4	9	41
3	24	19	13	13	14	83	3	17	16	10	15	3	61
Summe aller Stufen	135	72	88	75	100	470	Summe	173	216	163	176	156	884

Nat. To.	Akt 1	2	3	4	5	Akt-summe	Mahom.	Akt 1	2	3	4	5	Akt-summe
Stufe 1	57	63	56	72	67	315	Stufe 1	31	76	45	29	10	191
1—2	47	29	46	46	55	223	1—2	22	35	31	22	10	120
2	38	23	32	28	24	145	2	11	20	43	11	5	90
2—3	6	7	11	6	17	47	2—3	2	6	3	7	0	18
3	14	8	12	13	6	53	3	12	9	5	4	2	32
Summe	162	130	157	165	169	783	Summe	78	146	127	73	27	451

Tankred	Akt 1	2	3	4	5	Akt-summe	Romeo	Akt 1	2	3	4	5	Akt-summe
Stufe 1	29	27	27	25	28	136	Stufe 1	15	14	11	17	28	85
1—2	26	21	16	18	19	100	1—2	15	3	12	9	17	56
2	20	5	23	14	13	75	2	10	4	11	10	7	42
2—3	6	1	5	6	5	23	2—3	3	2	3	2	2	12
3	21	6	13	9	11	60	3	8	1	7	7	10	33
Summe	102	60	84	72	76	394	Summe	51	24	44	45	64	228

Erwin	Akt 1	2	Summe in allen Akten	Claudine	Akt 1	2	3	Akt-summe
Stufe 1	57	43	100	Stufe 1	80	37	39	156
1—2	34	31	65	1—2	46	29	27	102
2	17	10	27	2	16	12	10	38
2—3	10	4	14	2—3	8	6	6	20
3	5	7	12	3	4	5	2	11
Sa. all. Stuf.	123	95	218	Summe all. Stuf.	154	89	84	327

Zum Vergleich mit den bisherigen Tabellen folgt das Gleiche für Elpenor in der HERDER'schen bezw. RIEMER-schen Abteilungsweise.

Elpenor	Akt 1	2	Summe in allen Akten
Stufe 1	42	13	55
1—2	44	25	69
2	24	13	37
2—3	8	5	13
3	5	4	9
Summe aller Stufen	123	60	183

Es folgen weiterhin:

	Stufe 1	1—2	2	2—3	3	Sa.
W. w. br. Lauchstädt	12	8	2	3	7	32

In Betracht kommen nur die Verse S. 81_{21}—88_{24} (die stark mit Sechsern vermischt sind).

	Stufe 1	1—2	2	2—3	3	Sa.
W. w. br. Halle	9	8	10	9	6	42

Beachte die Einwirkung des Reims.

	Stufe 1	1—2	2	2—3	3	Sa.
Prolog Eröffnung Berlin	0	5	4	1	2	12

Einfluß des Reims!

	Stufe 1	1—2	2	2—3	3	Sa.
Nachspiel z. Iffl. Hagestolz	1	1	3	3	6	14

Beachte Einfluß der Reimpaare und gekreuzten Reime.

Theater-reden	Prolog 7. 5. 1791	Prolog 1. 10. 91	Epilog 31.12. 91	Epilog 11. 6. 92	Prolog 15.10. 93	Prolog 6. 10. 1794	Stanzen ‚Amalie' 28. 10. 1800	Prolog Leipzig 24. 5. 1807	Reim-paare Epilog z. Essex
Stufe 1	6	10	9	9	9	8	—	1	1
1—2	6	5	5	5	5	7	—	4	2
2	1	2	6	1	4	2	—	1	3
2—3	1	2	2	0	0	2	—	2	2
3	1	1	1	0	1	0	—	2	6
Sa.	15	20	23	15	19	19	—	10	14

Die Addition der stärksten Fälle (Stufen 1 und 1—2) ergibt in den chronologischen Abteilungen:

Iphigenie	Tasso	Nat. To.	Mahomet	Tankred	Romeo*)
263	603	538	311	236	94
=12,46%	17,46%	18,20%	17,45%	12,04%	8,26%

Erwin	Claudine	Elpenor	Nausik.	Prolog 7.5.1791	Prolog 1.10.1791
165	258	124	12	12	15
=31,79%	31,01%	11,94%	20,00%	34,28%	37,50%

Epilog 31. 12. 1791	Epilog 11.6.1792	Prolog „Krieg" 15.10.1793	Prolog „Alte und neue Zeit" 6.10.1794	An Herzogin Amalie 28.10.1800	W. w. bringen Lauchstädt 1802
14	14	14	15	—	20
=26,92%	32,45%	28,57%	33,33%	0%!	13,07%

Prolog Leipzig 24. 5. 1807	Epilog z. Essex 1813	W.w. bringen Halle 1814	Nachsp. zu Iffl. Hagest. 1815	Prolog Eröff. Berlin 1821
5	3	17	2	5
=8,93%	2,42%	5,86%	1,77%	1,59%

Die Gesamtzahl aller Verse mit verminderter Endpause beträgt:

Iphigenie	Tasso	Nat. To.	Mahomet	Tankred	Romeo*)
470	884	783	451	394	153
=22,22%	25,60%	26,49%	25,31%	20,11%	13,44%

*) Anmerkung: In Romeo scheiden wir die Akte I und II aus wegen der vielen Prosastellen, Alexandriner und unregelmäßigen Verse; die angegebenen Zahlen beziehen sich nur auf die drei letzten reiner gehaltenen Akte.

— Man beachte den Einfluß des Reims, sowie der Sonett- und Stanzen-Formen in „Was w. bringen, Halle", „Nachsp. zu Iffl. Hagestolzen", „Prolog Eröffnung Berlin", „Epilog zum Essex" und vor allem „An Herzogin Amalie 1800".

Erwin	Claudine	Elpenor	Nausik.	Prolog 7.5.1791	Prolog 1.10.1791
218	327	183	26	15	19
=42,00%	39,30%	17,62%	43,33%	42,86%	47,50%

Epilog 31.12. 1791	Epilog 11.6.1792	Prolog „Krieg" 15.10.1793	Prolog „Alte und neue Zeit" 6.10.1794	An Herzogin Amalie 28.10.1800	W. w. bringen Lauchstädt 1802
23	15	19	19	—	32
=44,23%	34,88%	38,77%	42,22%	0%!	20,91%

Prolog Leipzig 24.5.1807	Epilog z. Essex 1813	W.w. bringen Halle 1814	Nachsp. zu Iffl. Hagest. 1815	Prolog Eröff. Berlin 1821
10	14	42	14	12
=17,85%	11,29%	14,48%	12,39%	3,82%

Zarncke I, 85 sagt bei Besprechung der Schillerschen Übersetzungen: „Zwischen dem Stil und der Sprache der Übersetzungen Schillers und seiner Originalwerke ist ein merklicher Unterschied, während man gleiches von Goethes Übersetzungen nicht sagen kann." Dennoch scheint auch hier ein besonderes Enjambementgesetz zu herrschen. Wenn A. W. Schlegel (Vorles. über dram. Kunst u. Lit. 2. Ausg. 1825, IV, 177) sagt: „Goethes Worte haben immer einen goldenen Klang, aber als Übersetzungen können wir diese Arbeiten (Mah. und Tankred) nicht für ganz gelungen halten ....", so wird das neben der stofflichen Behandlung doch auch den Rhythmen gelten, und hat vor allem, wie mir scheint, auch seine Berechtigung für die Beurteilung der Endpausen. In Mahomet treffen wir im Durchschnitt nur stärkere Fälle der Reihenbindung an, aber einzelstehend neben streng in sich geschlossenen Versganzen. Die vermittelnden Stufen in größerer Zahl nacheinander finden sich selten. Ähnliches gilt für Tankred. Am Gesamtverhältnis (s. Schlußtabelle) ändert das wenig. Auch in Romeo scheint ein eigener Enjambementstil verwendet zu sein: Gleich-

sam als traue sich Goethe nicht so recht an längere, aber mäßige Abschwächungsperioden, und als wie wenn er gehorsam sofort wieder einlenken wolle, nachdem er eine versucht.

Vergleicht man die verschiedenen Tabellen mit den oben unter „Brechung“ registrierten, so ergibt sich doch ein wesentlich günstigeres Bild für die rhythmische Konsolidierung. Die zwei stärksten Stufen machen, mit Ausnahme der beiden Singspiele und einiger Prologe, doch nur die Hälfte bis zwei Drittel aller abgeschwächten Endpausen aus; von der Gesamtverszahl aber bilden sie in den Dramen nur 8—18% und selbst im alleräußersten Fall, Prolog Okt. 1791, nicht mehr als 37%.

„Bei der Ruhe, die den Goethischen Vers überall ... auszeichnet, bei der Geschlossenheit dieser verklärten Kunstform dürfte es schwer sein, irgendwie markante Licenzen oder gar Auswüchse bewußter Willkür in ihr aufzudecken.“ (Borinski, Überführung . . S. 56.)

Im allgemeinen harmoniert die Rede Goethes vollkommen mit dem Bau des Verses; vor allem ist das Versende, der rhythmische Absatz, auch meist durch einen syntaktischen Einschnitt markiert. Die Fälle, wo weder Syntax, Melodie noch Tempo eine Pause zustande bringen, stehen nur selten in größeren Gruppen; der Rhythmus stellt sich meist nach wenigen Versen wieder rein her. Das zeigt sich vor allem, wenn die Verse fortlaufend geschrieben und dann nach dem lebenden Vortrag abgeteilt werden. (Eigene Versuche.) (Vgl. auch Elpenor in der Abteilung durch Herder bzw. Riemer.) Einem oder auch mehreren im Augenblick der Rezitation bis zu einem gewissen Grad zerrissenen Versen gehen fast immer voran oder folgen Verse von ausgeprägter Selbständigkeit, wodurch es möglich wird, im Gehör die fehlenden rhythmischen Einheiten zu rekonstruieren; ihr gehörtes Silbenmaterial wird nach dem Vorbild der eben aufgenommenen

normalen Verse instinktiv rhythmisch disponiert und rekapituliert.

Daß sich Goethe dabei keineswegs vor „Enjambements" scheut, zeigen die Tabellen zur Genüge. Die verhältnismäßige Kürze und die ungleiche Hebungszahl des Verses drängen von selbst zum Überschlagen in den Folgevers. (Dem deutschen Vers ist die paarweise Zusammenfassung und Überordnung der Hebungen sowie weiterhin der Verse geläufiger.) Bis zu einem gewissen Grad gibt unser Dichter diesem Drängen nach, ohne jedoch die Verszeile als rhythmische Einheit für längere Zeit aufzugeben. Vischer, Goethejahrb. 4, 16 vermißt in G.'s Jamben den „Stoß nach vorwärts", was ihm als „ein sehr bemerkenswertes Symptom seines minderen Berufs zum Drama" erscheint!

Läßt Goethe aber einmal mehrere Verse nacheinander mit stärkerem Enjambement (stark verminderter Endpause) zu, so sorgt er dafür, daß wenigstens der letzte dieser Verse rhythmisch deutlich als „Fünfjambenvers" erscheint, indem er eine stark markierte Binnenfuge, etwa durch Satzschluß, zu meiden sucht. Man vergleiche dazu folgende Stelle aus dem Brief Schillers an Körner vom 26. März 1790: „Auch ist es gegen die Harmonie, eine lange Periode*), die durch mehrere Jamben durchläuft, vorn oder mitten im Vers zu beschließen. Man will einen Ruhepunkt und wird ungern fortgerissen." Beispiele dafür bei Goethe Iph. 337—38, 341—42, 344—45, 835—37 u. die folg.; 1025—29. Vor allem: 361—66 Brechungen, dann ganzzeilig 367, 368.

Wenden wir uns nun den Gruppen von stärkeren

---

*) Dabei ist an rhythmische Perioden zu denken, nicht an die Zarncke-Koch'schen syntaktischen Perioden von 20 und mehr Versen. Das Rhythmische kann zwar nur an einem Kontinuum zur Geltung kommen; andererseits kann es nicht über eine gewisse Grenze hinaus überschaut, oder besser gesagt, gehört und gefühlt werden.

Endpausenabschwächungen selbst zu. Ich berücksichtige hier nur Enjambements, bei denen die Endpause mindestens auf die Stufe 2 vermindert ist. In *Iph.* treten diese Erscheinungen durchschnittlich in Gruppen von 2—3 Versen auf neben zahlreichen Fällen, wo ein stärkeres Enjambement zwischen zwei rhythmisch normalen Versen steht. In dieser Art sind sie mit einer gewissen Regelmäßigkeit in kleinen Abständen auf das ganze Drama verteilt. Wir finden mehr als drei starke Fälle nacheinander: V. 320—23, 361—66, 416—21 (ausg. V. 420), 1042—44, 1509—15 (ausg. 1510 u. 1514), 1936—41 (ausg. 1939), 2120—26 (nur gegen Ende stärker). Stets rückt also wieder nach wenigen Versen einer dazwischen, der durch syntaktischen Einschnitt deutliche Endpause herstellt.

Im *Tasso* gruppieren sich die Enjambements häufiger und es erscheinen größere Gruppen. Starke Ketten von 4 Versen sind keine Seltenheit. Doch auch hier wird eine gleichmäßige Verteilung auf die Gesamtmasse der Verse angestrebt. Ziemlich häufig sind bei längeren Reden (z. B. Tasso's) die Verse paarweise durch Enjambements gebunden, wodurch eine Art von strophischer Struktur entsteht (s. dort). Eine größere Zahl von Versen sind verkettet: 293—96, 346—50 (ausg. 348), 373—76, 490—95 (ausg. 493), 534—37, 656—60 und 662—63; 680—84 (ausg. 683), 775—78. 868—70 und 873—75, 1170—74, 1489—93 (ausg. 1492), 1715—21 (ausg. 1719), 1824—33 (aug. 1829), 1990—92, 2079—83, 2095—97, 2104—06, 2112—14, 2118—21, 2228—32, 2309—12, 2341—44, 2349 bis 2352, 2404—06 und 2408—10, 2414—18 (ausg. 2416), 2492—95, 2539—43 (ausg. 2542), 2593—99 (dazu noch „Brechungsfünfer"), 2681—84, 2701—06 (ausg. 2704), 2776—79, 2800—03, 2867—70, 2959—61, 3035—41 (ausg. 3038), 3066—70 (ausg. 3069), 3260—63.

Auch hier also das Bestreben, wenigstens einem Vers innerhalb der Gruppe eine deutlichere Endpause zu geben.

Die *Nat. To.* geht in der Versverkettung noch weiter. Die größte Gruppe im Tasso umfaßte 10 V.; hier aber finden wir einmal 16 V. durch stärkeres Enjambement verknüpft (2817—32 mit Ausnahme von 2820 und 2829). Weiterhin 9 Verse (1178—86, ausg. 1182; und 1619—27, ausg. 1622); 8 V.: (1663—70, ausg. 1668—69); 7 V.: (173—79, ausg. 175); 6 V.: (1794—99); 5 V.: (2230—36, ausg. 2234). Kleinere Gruppen: 108—10 (Brechungsfünfer) 610—12, 713—15, 719—23 (ausg. 722), 761—63, 772—74, 791—94, 1477—79 und 1481—83, 1512—15, 1726—28, 1785—87, 1880—86 (ausg. 1881—82), 2020—24 (ausg. 2021), 2072—74, 2083—87, 2468—70, 2508—12 (ausg. 2511), 2532—35, 2577—80, 2791—94.

Mahomet: Die mittleren Gruppen von 4 und 5 Versen überwiegen. Größere Gruppen sind durch einen oder mehrere eingeschobene Verse mit deutlicher Endpause zerteilt. 11 Verse (472—82, ausg. 475 und 481; 991—1001, ausg. 996 und 999); 7 Verse: (768—74, ausg. 771; 1246—52, ausg. 1249 und 1251); 6 Verse: (541—546). Kleinere Gruppen: 339—41, 421—25 (ausg. 423), 522—24, 587—95 (ausg. 588, 592, 594), 651—54, 674—76 und 677—79, 682—84, 721—26, 905—09 (ausg. 908), 915—18, 1061—64, 1353—56.

Auch *Tankred* bringt keine größeren Gruppen. Das höchste sind 5 V., die durchweg stärkeres Enjambement haben. Bei den übrigen tritt immer ein Vers ohne oder mit schwacher Brechung dazwischen. V. 5—12 (ausg. 8 und 10), 37—40, 227—29, 357—59, 508—13 (ausg. 510, 512), 853—58 (ausg. 856 und vielleicht 855), 1042—44, 1084—86, 1171—78 (ausg. 1172 und 1177), 1564—69 (ausg. 1567), 1590—94, 1674—76, 1701—03, 1819—22.

Im *Romeo* erscheinen auffallend wenig Gruppen: Außer einer einzigen von sieben Versen finden wir sonst nur lauter kleinere von 3 Versen und darunter. Die meisten Endpausenabschwächungen stehen vereinzelt unter rhythmisch deutlich abgesetzten Versen. 60—61 und

63—65, 384—86, 858—60, 1792—98 (ausg. 1797), 1860—62, 1924—26.

Erwin. Schon infolge der kürzeren Reden der Personen gegenüber den Dramen können größere Gruppen nicht auftreten. Doch bedeuten eben infolge des Mangels längerer Reden stärkere Enjambementsgruppen von 4—5 Versen eine ziemliche Beeinträchtigung des Rhythmus, während im Laufe einer längeren geschlossenen Verspartie das Gefühl für den Rhythmus sich leichter wieder einstellen würde. 23—25, 31—35 (gegen Ende leichter), 55—59, 61—69 (ausg. 62, 65, 68), 122—124, 129—138 (ausg. 134, 136), 153—56, 189—91, 209—212 (ausg. vielleicht 210), 261—65 (ausg. 264), 273—76, 287—89, 376—79, 478—82 (ausg. 479), 499—502 (mit steigender Verkürzung der Pausen), 518—22 (ausg. 519), 526—29, 603—06, 615—16 und 618—19, 668—70, 682—85, 760—63, 840—43.

In *Claudine* hält sich die Gruppenbildung ebenfalls in mäßigen Grenzen; wir haben zwar einmal 7 Verse (102 bis 108) und einige Male 6 Verse durch stärkeres Enjambement verbunden, einmal sogar 2 + 6 + 5 Verse (V. 312 fg.). Aber die große Mehrzahl reicht nicht über 3—4 Verse hinaus. Aus gleichem Grunde wie bei Erwin nenne ich mehr Beispiele: 102—108, 133—35, 151—53 und 155—56 und 160—63, 172—177, 219—23, 227—32, 274—78 (ausg. 275), 287—89, 312—26 (ausg. 314 und 321), 409—14, 450—56 und 460—63, 469—71 und 473—76 und 478—81, 526—28, 606—12 (ausg. 607, 611), 621—623, 760—62, 792—93, 795—96 und 798—99, 818—20, 845—47, 860—62, 865—67, 869—71, 1224—26, 1281—1284, 1344—48 (ausg. 1347), 1426—31 (ausg. 1428), 1456—59, 1488—90.

Elpenor: 121—23, 321—23, 970—73 (ausg. 971). Charakteristisch ist, daß keine der Gruppen mehr als drei Verse umfaßt. Das hängt mit der Abteilung der zusammengehörigen rhythmischen Gruppen durch Herder bzw. Riemer zusammen.

In den übrigen noch in Betracht kommenden Stücken

sind folgende Gruppen anzumerken: *Was w. br.*, *Lauchstädt:* S. 82_8 f. = 3 V., ebenso S. 85,13 f.

Was w. br., *Halle:* V. 13—17.

Der *Prolog 1. Okt. 1791* hat unter 40 Versen eine auffallende Neigung zur gruppenweisen Verwendung des Enjambements: V. 5—7, 16—20 (1 Ausn.), 27—31, 35—39 (1 Ausn.).

Epilog 31. Dez. 1791: V. 11—14, 23—36 (2 Ausn.).

Prolog „Krieg" 15. Okt. 1793: V. 24—27, V. 30—36.

Prolog „Alte u. neue Zeit" 6. Okt. 1794: V. 6—9, 36—38.

Die Theaterreden, die alle nur wenige Verse umfassen, verwenden also das Enjambement nicht nur sehr ausgiebig, wie die Tabellen gezeigt haben, sondern lieben es auch, sie gruppenweise zu vereinigen.

Es bleibt noch die Frage zu erörtern, inwieweit Gruppen solcher Endpausenabschwächungen zur Charakterisierung des auszudrückenden Gedankens verwendet werden. (S. auch „Brechung".) Es stehen uns hierfür nicht allzu viele Beispiele zur Verfügung. Nur in wenigen vermag ich gewollte Beziehung zu finden: Die Verse Tasso 373—76 sind bezeichnend für das zögernde Dahinschreiten Tassos. In den V. 868—75 malt sich Tassos Befangenheit; desgl. schildern Unsicherheit und Zögern des Gerichtsrates die V. 2083—93 Nat. To. Der Schmerz und die Erregung des Herzogs kommen zum Ausdruck Nat. To. 1477—83 und 1512—15. Die Verse Romeo 858 fg. scheinen die Erregtheit beim blutigen Spiel der Waffen zu versinnbildlichen. In Claudine 102—08 endlich äußert sich die Rührung Claudinens: „Ich kann nicht reden, wie ich fühle."

Eine allgemeine Charakterisierung der Personen durch das Enjambement scheint nicht beabsichtigt zu sein, falls nicht etwa die Verse Nat. To. 2700—16, die nur gegen Schluß ein stärkeres Enjambement aufweisen, die ruhige Würde des Mönchs ausdrücken sollen.

Einzelstehende Enjambements erzielen vielfach wunder bar malende Wirkungen gerade dadurch, daß wir die Endpause trotz syntaktisch starkem Übergreifen nicht ganz verschwinden lassen. Wir würden uns hier eines bedeutenden Vortragsmittels berauben, wollten wir ohne Pause auf den nächsten Vers übergehen. Ich meine jene Fälle, die dem Dichter zum Symbol einer bildlichen Vorstellung, einer Bewegung oder eines Gedankens werden und alle das Gemeinsame haben, daß darin ein langsames Dahingleiten, Aufsteigen, Nachfolgen, Ausbreiten, Umhülltwerden und ähnliche Vorstellungen durch ziemlich ein und dieselbe rhetorische, weitausholende Geste der Hand ausgedrückt werden können. Ich bezeichne daher absichtlich im folgenden das Enjambement mit ⌐.

Man versuche, beim Vortrag diese Bewegung mitzumachen.

Es fehlen allerdings solch anschauliche Bilder, wie sie Fröberg, Gesch. des Sonetts S. 7, anführt:

„Die Pflanze spreitet ⌐ die Blätter aus.“ „Er gleitet ⌐ herab.“ Aber doch wirken auch von unseren Beispielen viele in hervorragender Weise darstellerisch:

Die Nacht zieht langsam herauf und deckt alles mit ihrem Mantel:

Iph. 394. Viel Thaten des verworrnen Sinnes deckt ⌐
Die Nacht mit schweren Fittichen.

Claud. 973. Es schwebt die Nacht ⌐
Mit allen ihren Schauern um uns her.

Erwin 156. Hoch und höher ⌐
Die Nacht sich über unsern Klagen wölbte.

Ähnlich wirkt die Wolke, die heranschwebt und einhüllt, der Nebel und der dicke Qualm der Sümpfe:

Iph. 1511. Es schien sich eine Wolke wieder sanft ⌐
Um mich zu legen, von der Erde mich ⌐
Empor zu heben ....

Tasso 1189. Ist öd und tief ⌐
In Nebel eingehüllt.

Nat. To. 1767. Gewissem Tod entgegen, der im Qualm ⌐
Erhitzter Dünste .....

Ähnlich Erw. 31. und schweben ⌣
Wohltät'ge Geister um uns her.

Von großer Anschaulichkeit sind:

Tasso	31.	schwankend wiegen ⌣
		Im Morgenwinde sich die jungen Zweige.
Tasso	1189.	tausend Zweige dringen ⌣
		Aus ihr hervor.
Mahom.	25.	breitet ⌣ Parteigeist aus.
Erwin	280.	Und dieser führt ⌣
		Uns stets am Flusse hin.

Zahlreich sind die Fälle, die eine weite Runde, einen Umkreis, den Horizont darstellen wollen:

Iph.	678.	drangen wie die Sterne ⌣
		Rings um uns her unzählig aus der Nacht.
Tasso	2121.	und alles rings ⌣
		Umher verschwindet ihm.
Nat. To.	1325.	Weit ⌣
		Verbreitet euch, ihr .....
Tasso	1133.	Welch neuer Kreis ⌣
		Entdeckt sich meinem Auge!
Nat. To.	1978.	Fern am Rande ⌣
		Des nachtumgebenen Oceans .....

Oder ein Zusammenschließen im engen Kreis:

Tasso	1052.	Und umgeben ⌣
		Von Weinenden
Claud.	960.	Ich muß noch suchen, alle sie zusammen ⌣
		Im Saal zu halten.

Ein langer Blick, der sich nicht losreißen kann:

Tasso	2801.	Unwiderstehlich zog ⌣
		Ihr Auge mich ..... an.
Claud.	152.	Wie dein erster Blick ⌣
		Ihn zog und hielt.
Claud.	228.	Ich sah ⌣
		Ihn wieder an.
Claud.	230.	Gnug, ich sah ⌣
		Hinweg und wieder hin.

Das sanfte Schwenken der Tücher:

Nat. To.	2225.	Und von den Schiffen, von dem Strande wehn ⌣
		die weißen Tücher noch den letzten Gruß.

Ein Emporsteigen oder Emporschweben:

Iph. 1318. Das schöne Licht bei Tag und Nacht herauf ⌒
Den Menschen bringet,

Mahom. 2510. Erscheinet mir ein Geist? Erhebet mir ⌒
Sopir sich aus dem Grabe?

Nat. To. 1547. Und wenn die Glut mit tausend Gipfeln sich ⌒
Zum Himmel hob .....

Desgleichen ein Hinabsenken:

Was w. br. Lauchstädt $85_{,13}$:
Wenn ihr in die tiefste Noth ⌒
Versunken schon verzweifelt.

Tankred 1350. die du mich Schmerzbeladenen hinab ⌒
Ins Grab verstößest.

Ein langsames, zögerndes Schreiten:

Tasso 373. seh ich Tasso kommen. Langsam ⌒
Bewegt er seine Schritte, steht bisweilen ⌒
Auf einmal still, wie unentschlossen, geht ⌒
Dann wieder schneller auf uns los und weilt ⌒
Schon wieder.

Bewegtes Hin und Her der Massen, ein Vorwärtsdrängen oder Entfernen:

Nat. To. 2793. Diese Menge ⌒
Gewerbsam Thätiger, die hin und her ⌒
In diesen Räumen wogt.

Tankred 1043. Strömend wallt ⌒
Sie in sich selbst; neugierig Mitleid treibt ⌒
In Wogen sie um das Gefängnis her.

Iph. 836. Um der Blutschuld willen treibt ⌒
Die Furie gewaltig ihn umher

Iph. 363. Rächend treibet Atreus ⌒
Ihn aus dem Reiche.

Tankred 1684. Verwegen trieb ⌒
Sein Eifer ihn den fliehnden Feinden nach

Iph. 1185. Von dem fremden Manne ⌒
Entferne mich ein Schauer; doch es reißt ⌒
Mein Innerstes gewaltig mich zum Bruder.

Einen langen Zeitraum, eine große Zahl:

Tasso 1105. Das Recht, Jahrhunderte ⌒
Zu bleiben .....

Nat. To. 1665. tausend ⌒ und abertausend Kinder.

Halle 215. ..... durch seiner Nähe still verborgnes ⌒
Fortwirken .....

Epilog 11. Juni 1792, V. 7:
Mit leichtem Geiste flieg' ich über Tage ¬
und Wochen weg.

Die Türe steht offen:

Tasso 3161. So komm' ich an die Schwelle. Offen steht ¬
die Thüre schon.
Mahom. 784. Und das Thor ¬
Für Mahomet ist offen.

Schließlich noch einige vereinzelte Beispiele, die sich alle selbst erklären:

Iph. 300. Vom alten Bande löset ungern sich ¬
Die Zunge los.
Iph. 1260. Bald ist der Krampf des Lebens aus dem Busen ¬
Hinweggespült.
Tasso 1076. Wie leichte Wellen unbemerkt vorüber ¬
Vor unsern Füßen rauschen ..... |
Claud. 221. Es sei das Klügste, nach dem Schlosse ¬
Zurückzugehn.
Mahom. 784. Von mir des Pöbels Auge klug hinweg ¬
Nach einem andern lenken.

Wer versucht, in all diesen Beispielen die oben angegebene Handbewegung mitzumachen (wobei sie natürlich jeweils dem Inhalt etwas angepaßt werden muß), dem kann die Schönheit dieser Enjambements nicht entgehen. Sie verlieren hier viel von ihrem Schmelz dadurch, daß sie aus dem Zusammenhang gerissen sind. Auffallend wenig malende Brechungen zeigen die Prologe, wo ja aber auch gelegentlich Reim das Enjambement verhindert. Sehr viele aber sind in den Erstlingsdramen Iphigenie und Tasso.

Es mag in den Tabellen auffallen, daß die stärkeren Stufen in verhältnismäßig geringer Anzahl auftreten, während doch ein Blick auf das syntaktische Gefüge eine ziemliche Anzahl von Fällen feststellt, wo z. B. das Subjekt, das Objekt oder das regierende Verb abgetrennt erscheint. Die Zahl der in ihrer Intensität geschwächten Endpausen vermindert sich aber dank der drei syntaktischen Mittel, durch die Goethe mit Vorliebe eine zu große

Beeinträchtigung des Rhythmus verhütet. Es sind dies die Parallele, der Relativsatz und der Daßsatz. Dazu kommt als viertes das rhythmische Mittel der metrischen Drückung.

Als *Parallele* bezeichne ich den Fall, daß ein Satz zwei Subjekte, Objekte oder Prädikate hat, die, vom übrigen Satzteil getrennt, einen eigenen Vers füllen. Die im folgenden angeführten Beispiele lassen erkennen, daß hier beim Vortrag immer eine kleine Verstärkung im Grad der Endpause erlaubt ist:

Iph. 731. das Geschehne mit dem Künft'gen ||
Verbunden und im Stillen ausgelegt.
1984. Umkränzt ||
Von Lobgesang und Dank und Freude.
499. Dein heilig Amt und dein geerbtes Recht ||
An Jovis Tisch . . . . .
571. Dem eine Götterhand ||
Das Herz zusammendrückt, den Sinn betäubt
Tasso 56. Menschen, die sich hier ||
Durch Zufall trafen und zum Glück verbanden.
48. seinen Sohn, der dieses Jahr ||
So schnell gewachsen und sich ausgebildet.
175. Allein mir scheint auch ihn das Wirkliche ||
Gewaltsam anzuziehn und festzuhalten.
289. Dann soll das Vaterland, es soll die Welt ||
Erstaunen, welch ein Werk vollendet worden.
(Beachte Wirkung des Nebensatzes.)
2720. Und ich verliere ||
Nicht seine Gnade, seine Hülfe nicht.
463. Hat es der Zufall, hat's der Genius ||
Geflochten und gebracht?
632. Die er vor Jahren als Gesandter schon ||
Gesehen und gekannt und oft gelenkt.

Die rhythmische Wirkung des *ergänzenden Objektsnebensatzes* bedarf in den folgenden Beispielen keiner Erläuterung mehr.

Iph. 1534. Du siehst mich hier voll Sorgen und Erwartung ||
des sichern Trostes, den du mir versprichst.
1632. Wenn wir zu Grunde gehen, wartet dein ||
Ein härtrer Vorwurf, der Verzweiflung trägt.

Tasso 622. daß die Macht ||
der Christenheit, die er gewaltig lenkt.
Iph. 2003. Verehr' in ihm ||
den König, der mein zweiter Vater ward!
1431. der Ält'ste dieser Männer trägt die Schuld ||
Des nahverwandten Bluts, das er vergoß.
520. Um deinetwillen halt' ich länger nicht ||
Die Menge, die das Opfer dringend fordert.
1145. doch die Älteste nahm ||
Ihr gut Geschick, das uns so schrecklich schien.

Alle erweiternden Nebensätze können diese Rolle spielen:

Iph. 185. Doch haben hingeworfne Worte mich ||
Belehrt, daß seine Seele fest den Wunsch .....
807. Laß dir diese Freude ||
Versichern, daß auch ich ein Grieche bin.
Tasso 287. Wir sehen dann auf einmal ihn vielleicht ||
Am Ziel, wo wir ihn lang gewünscht zu sehen.
Nat. 821. Begleiten sie, wohin sie geht, zerreißen ||
Das falsche Netz, womit ihr sie umgabt.

Weitaus die meisten Fälle betreffen jedoch reine attributive Relativsätze; ein solcher liegt verkürzt auch vor:

Nat. 34. Ja, lieber Oheim, wende dein Gespräch ||
Auf Gegenstände, diesem Ort gemäßer.

Treffen gar Parallele und Nebensatz zusammen, so steigert sich natürlich die Wirkung. Als Beispiele seien noch genannt:

Iph 46. Es ruft die Pflicht, es ruft die Liebe mich ||
Zu dem Gemahl, den ich so lang entbehrt.
Tasso 289. Dann soll das Vaterland, es soll die Welt ||
Erstaunen, welch ein Werk vollendet worden.
321. Gleich sieht er Absicht, sieht Verrätherei ||
Und Tücke, die sein Schicksal untergräbt.

In geringem Maße wirkt endlich noch zur Erhaltung der Endpause die metrische Drückung mit. Nicht nur zufällig bevorzugt sie den Platz am Anfang der beiden Vershälften, also nach der Versendpause und nach der Binnenfuge. Zu ihrem Wesen gehört eben, daß vor ihr eine kleine Pause oder doch ein Retardieren des rhyth-

mischen Flusses eintritt; das findet sich an diesen beiden Stellen meist vor. Umgekehrt aber schafft sie sich die Pause selbst oder bewirkt doch ein momentanes Innehalten an Stellen, wo es dem syntaktischen Gefüge zufolge nicht oder schwach eintreten würde. Einige Beispiele mögen das veranschaulichen.

Iph. 1228. Vom Altar || *Riß* mich die Göttin weg
Tasso 1944. im Glanze dieses Lebens ||
Ihn an der Seite haben!
3134. die jeden nährt, die den gesunden Geist ||
Stärkt und erquickt, ...
Nat. To. 497. Mir das Recht ||
*Voll*bürt'ger Kindschaft rühmlich zu erwerben.
1403. Nun hatte sie's || *Plan*mäßig angelegt
Claud. 216. und wünsche, daß ich ihn ||
Auch lieben möge.

Weitere Beispiele siehe unter „Wechselbeziehungen".

Eine ganz besonders wichtige Bedeutung erlangt dann bei Goethe das Gestatten des Hiatus im Versende. Seine Duldung von dieser Stelle sowie in der Fuge, sein Verwerfen im übrigen Versinnern läßt sich nur aus dem Bestreben nach Wahrung der rhythmischen Selbständigkeit des Verses, aus dem Absetzen und Neueinsetzen des Rhythmus erklären. Näheres siehe unter „Hiat".

Noch ein weiteres Moment kann schließlich dazu beitragen, die Endpausen nicht ganz verschwinden zu lassen: Überall, wo zwei Hauptikten zusammentreffen, muß (nach ZITELMANN's feinsinnigen Untersuchungen für das Versinnere) eine Pause zwischen ihnen angenommen werden, sei sie auch nur schwach. Steht also je ein Hauptiktus am Ende des Verses und am Anfang des folgenden, so wird die Endpause auch bei engem syntaktischem Übergreifen nicht völlig schwinden:

Iph. 1399. mich gelehrt, was ich dem Kónig |
Ántworte, wenn er sendet.
(Verbunden mit metrischer Drückung.)
1629. Leb wohl! Die Freunde will ich nun geschwínd |
Berúhigen, die sehnlich wartend harren.

1639. So zieht mir vor der Seele leichte Sórge |
Und Bángigkeit vorüber.
2045. Dieß Vorrecht hat die alte Sitte nie |
Dem Frémden hier gestattet.

Ähnlich Tasso 113, 1884.

Mehrere der zuletzt besprochenen, für den Rhythmus so wichtigen Erscheinungen zeigt uns vereinigt in ihrer Wirkung folgendes Beispiel:

Tasso 1871 ff. Der tausendfachen Welt |
*Glanz*reiche Gegenwart ist öd' und tief
In Nébel eingehüllt, der mich umgibt.

(Metr. Drückung, 2 starke Ikten, Relativsatz.)

Fassen wir kurz zusammen. Bei Goethe (und Schiller) bewahrt der Vers, obwohl es ihm an metrischen „Unregelmäßigkeiten" nicht fehlt, doch überwiegend seine ideelle Aufgabe, der Wirklichkeit zu entrücken (Henkel, Stud. z. vgl. Litg. 7, 119), uns durch die Betonung des Rhythmischen in eine gehobene, feierliche Stimmung zu versetzen. Ein etwas langsameres Tempo ist dadurch ja unausbleiblich. Aber wer möchte Conrad (Preuß. Jahrb. 122, 424) beipflichten, der Kleist den einzigen großen Rhythmiker unter unsern Dramatikern nennt und dem Vers der sonstigen klassischen Dramen nachsagt, daß er — schläft?

Für die Praxis ergeben sich folgende Normen: Beim Vortrag Goethescher Fünfjambenverse sollte die rhythmische Einheit der Verszeile so lang als möglich gewahrt bleiben; nirgends kann durch die naturalistische Sprechweise mehr verdorben werden als gerade hier, und wir haben die Pflicht, dem Rhythmus auch gegen die Syntax zum Sieg zu verhelfen, soweit dies ohne auffällige Verletzung unseres Sprachempfindens zulässig ist. Vor allem wird das der rhythmischen Malerei zugute kommen. Bellermann, Progr. S. 14, rät als Ausgleich des Gegensatzes zwischen Rhythmus und Syntax zur Anwendung der „Modulation", d. h. zu einem „Hinaufgehen mit der Stimme auf der Länge (!) und einem Zurück-

schleifen auf der angeschlossenen Kürze (!), oder wenn diese nicht vorhanden ist, auf der Länge selbst noch". Es wird also durch Dehnung der versschließenden Silben unter gleichzeitigem kleinen An- und Absteigen der Stimme ein Ritardando hervorgerufen, das von ausgezeichneter rhythmischer Wirkung ist. Vor Übertreibungen wird sich ein verständiger Vortrag zu hüten wissen.

3. Fuge.

Zarncke sagt mit Recht: „In der Behandlung der Caesur (= Fuge) liegt der Zauber und das Geheimnis des Goetheschen Verses." Lessing beachtete sie nicht; Schiller hat sie nur unsicher; ja er war sich gar nicht bewußt, daß der fünffüßige Jambus eine „Caesur" habe. Die rhythmische Wirkung unseres Verses bei Goethe beruht zum großen Teil auf dem Grad der Vollkommenheit, mit der die Fugen zur Verwendung kommen. Von Fuge kann natürlich nur die Rede sein, wo Versganze gefühlt werden, wie es bei Goethe der Fall ist. Es wird also festzustellen sein, wie die Fugen angeordnet sind, wie sie aufeinander folgen und wie sich die Zahl der einschnittlosen Verse zu denen mit Einschnitt verhält. Je größer die Mannigfaltigkeit ihrer Verwendung, desto eher wird die Gefahr vermieden, durch konstante orchestische Einschnitte oder gar stetige „französische" Cäsur (nach der 2. Hebung, stumpf) in einen klappernden und auf die Dauer ermüdend und unangenehm leiernd wirkenden Rhythmus zu fallen.

Gibt es überhaupt Verse ohne Fuge und welche Verse sind das? Ich verstehe unter Fuge jeden hörbaren Haupteinschnitt der rhythmischen Reihe. „Cäsur" ist ein philologischer Begriff (Saran, Rhythm. d. frz. V. 421, Anm. 2; Melodik der Zueignung § 12, S. 227; Verslehre 335). Mir scheint es nicht erforderlich, daß Wortende und Ende des „Versfußes" zusammenfallen, damit Fuge entsteht. So tadelt Vischer Goethej. 4,17 den Vers aus der Nat. To. 2653:

| In eu|res tie|fen Frie|dens Gra|besschoß |
wegen seiner „vier Durchschneidungen des Wortes durch den Vers“ und seines Mangels an einem „Ruhepunkt, wo ein Jambe sich mit einem Wortschluß deckt“. Wie schön klingt aber der Vers in seiner Schwermut, seinem verzögerten Tempo, wenn wir ihn nach Zitelmann so abteilen:

| In eures tiéfen || Friedens || Gräbesschoß |.

„Friedens“ ist „Zwischenmitteltakt“; man kann schwanken welcher von beiden Einschnitten als der stärkere gelten soll. Ganz ähnlich sind die folgenden Verse gebaut, die ebenfalls lauter „trochäische“ Wörter enthalten:

Nat. To. 1713. Laß eines dúmpfen || dúnklen, || Traúmgeflechtes
640. In dieser wéiten, || frémden, || wílden Wélt
2040. Dein tiéfer, | ernster, || freundlich ⁞ trüber Blíck.

Ganz etwas anderes natürlich ist es, wenn derartig gebaute Verse mehrmals nacheinander vorkommen; dann machen sie den Rhythmus hölzern, wie in den Versen 1167 ff. der Nat. To.:

S: Mit rascher | Eile | wird sie | wegge|führt.
W: Und wem vertraut ihr solch ein schwer Geschäft?
S: Dem klugen | Weibe | das uns | ange|hört.
W: In welche | Gegend | habt ihr | sie ge|schickt?
S: In dieses | Reiches | letzten | Hafen|platz.
W: Von dorten | soll sie | in das | fernste | Land?

Nach dieser Abschweifung wieder zur Fuge zurück. Gewiß sind auch Verse ohne Fuge anzuerkennen. „Indes kann durch eine kleine Beschwerung oder Dehnung der zweiten Hebung die Gliederung (2 + 3) hinreichend fühlbar werden, und damit ist die Fuge schon gegeben.“ (Saran, Versl. 335.) Die Schwierigkeit ist nur, zu entscheiden, welche Verse mit nicht ganz deutlicher Fuge wir noch abteilen und welche wir zu den fugenlosen Versen rechnen sollen. Koch (Progr. 1900) bezeichnet als einschnittlose Verse ausdrücklich alle die, in denen sich nicht eine stärker bemerkbare Satz- oder Sinnespause geltend macht. Darnach zählt er zum Beispiel unter den 2045 Versen

der Iphigenie 985 fugenlose Verse, was einen unverhältnismäßig hohen Prozentsatz bedeutet. In Anm. 18 glaubt er dieses Resultat denn auch nochmals entschuldigen zu müssen, und S. 15 unten erklärt er die große Anzahl fugenloser Verse durch Goethes ausgeprägten Sinn für die rhythmische Selbständigkeit und Einheit der Verse. In den 6 ersten Iphigenie-Versen z. B. gesteht er nur den Versen 1 und 2 Einschnitte zu.

Ich möchte demgegenüber noch einmal betonen, daß fürs Ohr ein Einschnitt da sein kann, auch wenn der Text nach seiner syntaktischen Gliederung oder für das Auge keinen zu bieten scheint. Auch der subjektive Faktor kann mitspielen, wenn wir durch mehrfache entschiedene Fuge verleitet, diese auch im nächsten Vers an der gleichen Stelle erwarten. Ich glaube, daß bei sinngemäßer Deklamation in zweifelhaften Fällen der orchestische Rhythmus sich oft durchsetzt vermöge einer kleinen Beschwerung und ungewollten Dehnung der zweiten Hebung (s. oben Saran). Natürlich hat es keinen Zweck, Fugen mit Gewalt hineinzudeuten, wo das Ohr sie nicht wirklich hört.

Goethe selbst will die Fuge eingehalten wissen. In den „Regeln für Schauspieler" heißt es, daß in dem Satz:

„Schließt sie blühend den Kreis des Schönen"

zwischen *blühend* und *den* „etwas abgesetzt" werden muß.

Im einzelnen kommen als fugenbildend oder fugenandeutend noch in Betracht (vgl. Endpausenerhaltung): die Parallele, der Relativsatz, Adjektive bei Genitivkonstruktionen und endlich die metrische Erhebung. Auch das Gestatten des Hiats an dieser Stelle der rhythmischen Reihe ist von Bedeutung (s. Hiat).

Fugenerhaltung durch Parallele:

Iph. 780. den der Fluch ||
|| Wie eine breite Nacht | verfolgt und drückt ||
728. || Der ersten Jugend | Einigkeit und Lust ||.
Tasso 2305. || Frei will ich sein | im Denken und im Dichten ||.

Nat. 826. || So gebt mir Zeit | zu prüfen und zu wählen ||
Tankr. 395. || Zu Trost und Hoffnung | meiner alten Tage ||.

Ähnlich: Iph. 1861, 1334, 1357 u. v. a.

Durch Relativsatz:

Iph. 746 Und büßend dienet er ||
|| Den Göttern ⁝ und der Welt, die ihn verehrt ||.
Tankr. 631. || Den Ort, den Stand, | das Glück, das du verwirkt ||.

Durch Adjektive, die der Genitivkonstruktion zugefügt werden:

Iph. 904. || Und einer alten Rache | tief Gefühl ||
1031. || Sie jeden Umstand | der verruchten That ||.
1067. || Der gottbesäten Erde | schönen Boden ||
Iph. 1684. || Des ewigen Schicksals | unberathne Schwester. ||
Tasso 412. || Der theuren Eltern | unverdiente Noth ||.

Durch metrische Drückung. „Metrisch gedrückte akzentuelle Hebungen haben die Neigung, das Maß der Schwere, das durchschnittlich einer Senkung zukommt, zu überschreiten, desgleichen auch das Maß der Dauer. . . . Sie hemmen dadurch den Lauf des Verses etwas. Infolgedessen sind sie ein vortreffliches Mittel, gliedernde Einschnitte zu markieren.“ (Saran, Rh. d. frz. V. 328.)

Iph. 1254. || Und ruft der Nacht | *ur*älten Töchtern zu ||
1224. || Nicht unbesonnene, | *straf*bäre Lust ||
2014. |(Werden) || Sie nach der See | *lang*sám zurückgedrängt ||
Tasso 2235. || Das häßliche, | *zweid*éutige Geflügel ||
Nat. 1640. Ein kleines Reich | *an*müthgen Glücks zu schaffen ||

Weiterhin ist fast immer eine Fuge anzunehmen, wo es möglich ist, eine Adverbialbestimmung in Kommata einzuschließen. Goethe macht hiervon häufig Gebrauch und offenbar mit Absicht:

Tasso 2054. || Das auf den Schultern dir, als leichte Last, ||
|| Gehäuft und leicht getragen ruht ||.

vgl. ganz ähnlich ohne Komma Nat. 1382.

Nat. 2. || Das flücht'ge Ziel, das Funde, Roß und Mann, ||.
|| Auf seine Fährte bannend, nach sich reißt ||.
11. die er deiner . . . . . Gnade, ||
|| Als erster Lehnsmann deines Reiches, dankt ||.
1566. dort ||
|| Sah ich, getäuscht, sie in das Leben kehren ||

2942. || Und wenn der Priester sich, sein Lebenlang, ||
|| Der unsichtbaren Gottheit niederbeugt ||
Tasso 810. || Begnüge dich . . . dem wilden Lauf der Welt, ||
|| Wie von dem Ufer, ruhig zuzusehen ||.

Ähnlich: Nat. To. 13, 17, 33, 41, 103, 346, 659, 902, 1054, 1074 u. a.

Es scheint mir erlaubt zu sein, diese Goethesche Interpunktionsart auch auf jene Fälle anzuwenden, wo die Hss. keine Kommata verzeichnen, und in allen solchen Versen auch Einschnitte anzunehmen; so z. B.:

Tasso 1719. und könnte ||
|| Auf sein Gemüth ⁝ als eine Freundin ⁝ wirken ||
1931. wenn sein Lied ||
|| Uns ⁝ wie auf Himmelswolken ⁝ trägt und hebt |
2887 | Und läßt er nicht vielmehr sich ⁝ wie ein Kind ||
| Von allem reizen, was dem Gaumen schmeichelt? |
Nat. 39. hier (soll) ein Freund dem Freunde |
| Verschlossnen Busen traulich öffnend ⁝ nahn. |

Dieser Stelle vergleichbar: Nat. 11 mit Komma.

708. wir bringen's doch |
| Mit blutendem Gefühl ⁝ der Not zuletzt |
1298. | Wie oft ⁝ bei Hindernis und Zögrung ⁝ hat |
| Man ungeduldig . . . . . (dich gesehn) |
2022. Soll ich irgendhin |
| Mit kühner Hand ⁝ auf deine Rettung deuten? |
Rom. 857. Der kehrt ⁝ *gleich* rasch ⁝ ihm Spitze gegen Spitze.

Ohne Belang bleibt solchen Beispielen gegenüber ein vereinzelter Fall wie in Nat. To. 151, wo offenbar die rhythmische Gliederung sich so gestaltet:

| Die kühne Reiterin ⁝ ist eben jetzt |
| Von jener Felsenwand herabgestürzt |,

während alle Hss. und nach ihnen die Drucke lesen:

| Die kühne Reiterin ist, eben jetzt |,

ähnlich Iph. 688:

| Und was wir tun ⁝ ist, wie es ihnen war |,
| Voll Müh' und eitel Stückwerk.

Zweifel über die Lage des Einschnittes ergeben sich dann häufig dort, wo ein persönliches oder rückbezügliches Pronomen (mich, dich, sich . . . .) oder die Negation („nicht") sowohl zum ersten wie zum zweiten Versteil

gestellt werden kann. Goethes Gebrauch in solchen Fällen läßt sich hier auch nicht, wie es sonst manchmal geschehen ist, aus der Verwendung dieser Wörter vor oder nach der Versendpause mit Sicherheit erschließen; denn auch hier steht er keineswegs fest. Für die Pronomen scheint allerdings zu gelten, daß beim Hauptsatz das Pronomen in der zweiten Verszeile steht, beim Nebensatz in der ersten; daß also stets Verb und Pronomen durch die Endpause getrennt sind. Beispiele für den Hauptsatz: Iph. 715, 1553, 2087, nicht aber 2147; für den Nebensatz: Tasso 420, 1170, Iph. 2074, 2077, nicht aber Claud. 174. — Beispiele für die ähnliche Abtrennung der Negation im Hauptsatz: Iph. 361, 1392, 867, nicht aber 1196, 1148; im Nebensatz Iph. 742, 812, Prolog Lpz. $1807_{,40}$, nicht aber Iph. 1319. Ähnlich unentschieden liegen nun auch die Verhältnisse im Versinnern. Häufig bot sich die Möglichkeit, so abzuteilen, daß der orchestische Einschnitt den Vorzug erhielt. Überall in zweifelhaften Fällen wurde auch Zitelmanns Einteilungsprinzip (s. folg. Kap.) zu Rat gezogen. Beispiele:

Prolog Lpzg. $1807_{,40}$: || Gleicht jener Vorzeit | nicht ⁝ die Gegenwart? ||
Claud. 533. (Es sollen)
|| Dir Månner nicht | zu deinem Póssen ⁝ dienen ||.
Iph. 131. || Umschwebt | mit frohem Flúge || nicht der Siég ||
|| Das Heer?

Desgleichen „nur“: Iph. 494:

|| Sie reden núr || durch unser Hérz | zu uns ||.

Eine weitere Beschränkung würde die Zahl der fugenlosen Verse erfahren, wollte ich mit Zitelmann annehmen, daß zwei Hauptikten („betonte Hebungen“) oder zwei Nebenikten („unbetonte Hebungen“) nie nebeneinander stehen können, wenn sie nicht durch Pause getrennt sind. Dieses Prinzip hilft immerhin zweifelhafte Fälle zu entscheiden. Es wurden denn auch dadurch einige Verse, die sonst als fugenlos einzureihen gewesen wären, in

		Orchest. Einschnitte		Sprechmetrische			
		× ∠ × ∠	×∠×∠×	×	× ∠	× ∠ ×	×∠×∠×∠
Iphigenie	Akt 1	16,94%	17,69%	1,67%	5,01%	8,56%	13,03%
	2	20,82	15,89	1,37	3,84	6,58	15,61
	3	16,93	17,60	2,03	2,03	9,03	11,74
	4	14,60	24,72	1,96	4,21	5,89	20,50
	5	20,05	19,31	0,24	5,62	9,31	13,45
Durchschnitt:		17,82	18,86	1,47	4,17	8,01	14,55
Tasso	Akt 1	21,23	17,62	1,33	2,00	7,87	15,88
	2	21,24	18,13	0,79	4,45	7,67	17,57
	3	22,41	17,22	0,92	2,59	5,37	18,88
	4	26,36	16,69	0,78	2,03	3,43	18,87
	5	24,04	16,02	1,12	2,24	6,25	20,35
Durchschnitt:		22,88	17,23	0,99	2,77	6,31	18,16
Nat. Tochter	Akt 1	18,98	25,46	2,31	1,54	6,17	10,49
	2	17,40	23,20	2,40	2,60	5,40	13,00
	3	21,84	22,01	1,73	1,73	5,72	12,65
	4	23,17	26,29	0,94	2,50	6,26	8,14
	5	17,26	20,98	1,35	1,69	5,75	12,18
Durchschnitt:		19,83	23,69	1,73	1,99	5,88	11,16
Mahomet	Akt 1	20,94	16,23	1,83	5,48	7,57	19,32
	2	15,00	18,86	1,36	3,63	10,00	13,41
	3	19,66	18,24	0,72	4,12	10,19	16,02
	4	21,79	19,27	1,95	3,63	7,26	13,41
	5	12,10	22,10	0,00	4,73	12,63	15,26
Durchschnitt:		18,41	18,58	1,29	4,26	9,26	15,49
Tankred	Akt 1	19,44	21,04	1,80	2,40	9,02	13,22
	2	20,06	24,19	1,48	3,24	6,49	13,86
	3	17,25	20,51	1,39	3,73	6,99	16,55
	4	12,87	18,56	1,19	4,49	7,51	18,56
	5	19,55	18,99	3,35	3,91	7,82	10,33
Durchschnitt:		17,97	20,67	1,83	3,47	7,65	14,44
Romeo	Akt 1	21,82	16,66	0,79	3,57	7,34	20,04
	2	30,00	17,65	1,17	5,29	4,70	15,29
	3	25,00	17,65	1,17	4,41	5,59	22,06
	4	27,08	19,44	2,54	6,71	5,32	15,04
	5	23,77	22,40	1,91	3,01	4,09	16,12
Durchschnitt:		24,82	18,79	1,55	4,53	5,64	18,02

Einschnitte				
×∠×∠×∠×	×∠×∠×∠×∠	×∠×∠×∠×∠×	Nebenfugen	Fugenlose
13,03%	4,84%	4,47%	15,64%	14,71%
15,34	3,29	5,48	12,33	11,78
13,09	3,17	3,61	8,12	11,96
13,20	1,40	4,77	5,34	5,06
11,49	3,66	5,87	11,24	10,75
13,17	3,41	4,79	10,90	11,23
18,69	4,00	3,07	7,21	9,34
14,24	3,45	2,89	10,45	9,67
15,00	3,15	4,07	9,63	10,00
15,91	4,21	3,90	10,29	7,33
13,62	4,00	3,84	8,49	8,49
15,23	3,76	3,47	9,24	9,01
18,67	4,32	3,39	11,73	8,95
17,40	4,20	3,00	10,20	11,40
18,19	4,68	3,47	8,66	7,97
20,03	3,91	3,13	8,45	7,35
21,49	3,89	4,23	10,32	11,16
19,22	4,19	3,45	9,88	9,27
13,09	2,88	5,48	23,03	7,07
20,00	5,91	7,27	18,64	4,32
14,80	3,64	3,88	20,39	8,74
17,04	3,63	3,35	22,34	8,10
20,00	3,16	2,11	18,42	7,89
16,72	3,99	4,77	20,77	7,77
15,23	2,805	3,01	10,22	12,22
17,40	2,95	2,09	17,11	8,26
16,31	3,49	2,09	18,65	11,65
17,66	3,29	5,09	16,17	10,18
20,11	2,79	4,19	18,99	8,94
17,15	3,06	3,21	15,87	10,46
12,69	4,16	2,18	17,85	10,11
8,23	2,94	1,76	22,94	12,94
7,35	3,53	1,76	19,41	11,17
10,42	2,54	1,16	23,61	7,41
15,84	2,46	3,28	18,58	7,10
11,38	3,21	2,04	20,12	9,34

	Orchest. Einschnitte		Sprechmetrische			
	× ´ × ´	× ´ × ´ ×	×	× ´	× ´ ×	× ´ × ´ × ´
Erwin Akt 1	23,61	19,18	0,37	4,79	4,06	12,54
" 2	25,10	15,64	0,00	2,88	5,76	19,34
Durchschnitt:	24,09	17,34	0,19	3,85	4,81	15,61
Claudine Akt 1	19,42	17,06	0,26	4,22	5,51	14,96
Claudine 2	21,51	18,32	0,00	3,18	6,37	14,30
Claudine 3	21,55	15.41	0,00	2,15	5,02	16,45
Durchschnitt:	20,71	14,62	0,00	3,31	5,65	15,39
Nausikaa Szene 1	22,72	13,63	0,00	0,00	0,00	18,18
Nausikaa 2	21,05	15,79	5,26	5,26	5,26	7,89
Durchschnitt:	21,66	15,00	3,33	3,33	3,33	14,66
Was wir bringen Lauchstädt	20,26	26,79	0,00	1,96	10,46	11,11
Was wir bringen, Halle	25,17	20,34	1,03	4,15	5,86	9,65
Prolog Eröff. Berlin Teil I	31,86	30,97	0,00	1,77	4,42	3,54
Prolog Eröff. Berlin nur III	27,27	30,68	2,27	2,27	1,13	14,77
Durchschnitt:	29,85	30,84	0,99	1,99	2,99	8,45
Nachspiel zu Iffl. Hagestolzen	26,36	19,09	1,82	2,73	5,45	10,00
Prolog 7. Mai 1791	17,14	8,57	—	—	5,71	25,71
Prolog 1. Okt. 1791	20,00	15,00	—	5,00	10,00	7,50
Epilog 31. Dez. 1791	21,15	23,08	—	1,96	9,60	9,60
Epilog 11. Juni 1792	13,95	16,28	—	2,33	4,65	25,58
Prolog „Krieg" 15. Okt. 1793	22,45	10,20	—	4,08	8,16	20,41
Prol. Alte u. neue Zeit, 6.Okt. 1794	20,00	11,11	—	6,66	4,44	20,00
An d. Herz. Amalie 28. Okt. 1800	20,83	20,83	4,17	—	8,33	8,33
Prolog Leipzg 24. Mai 1807	28,57	10,71	1,78	—	8,93	12,50
Epilog zum Essex	40,32	23,39	—	2,42	4,03	12,90

Einschnitte					
×∠×∠×∠×	×∠×∠×∠×∠	×∠×∠×∠×∠×	Nebenfugen	Fugenlose	
11,81	5,90	5,53	19,18	12,17	
12,76	2,88	4,52	22,22	11,11	
12.14	4,43	5,01	20,42	11,56	
17,06	3,41	8,13	19,16	10,23	
12,75	5,97	6,37	16,33	11,95	
16,84	2,87	6,09	20,43	13,62	
15,94	3,89	7,08	18,93	11,85	
18,18	4,54	9,09	45,45	13,63	
21,05	0,00	0,00	15,79	18,42	
20,00	1,66	3,33	26,66	16,66	
10,46	1,96	1,96	11,76	14,38	
5,52	0,34	0,34	6,89	20,68	Reime
7,97	1,77	1,77	10,62	16,81	Reime
12,50	0,00	0,00	6,82	9,09	
9,45	0,99	0,99	8,95	13,43	
4,54	1,82	0,00	5,45	27,27	Reime
14,28	—	—	2,86	25,71	
20,00	2,50	—	12,50	20,00	
11,54	1,96	1,96	13,46	17,30	
9,30	9,30	6,98	13,95	11,63	
4,08	2,04	12,24	8,16	12,24	
15,55	4,44	2,22	6,66	15,55	
4,17	—	—	—	33,33	Reim (Stanz.)
12,50	7,14	1,78	8,93	16,07	
5,64	—	0,80	8,87	10,48	Reimpaare

anderen Rubriken (meist Typus ×‿×‿×‿(×)) untergebracht. Beispiele:

Iph. 1076. daß du große Seele ||
|| Mit einem falschen Wórt ⋮ betrógen werdest.
1420. || Dem ich mit falschem Wórt ⋮ begégnen soll ||.
Nat. To. 225. Da du uns ||
|| Aus jener stummen Nácht ⋮ zurúckekehrest ||.

Soviel über die bei Festsetzung der Fugen eingehaltenen Richtlinien. Die folgenden Tabellen geben uns ein anschauliches Bild der Anordnung der Fugen.

Die wenigen Sechser wurden ebenso wie die Vierer und Dreier in die Schemata eingereiht. Die 2. Dezimale ist nur selten nach oben abgerundet worden.

---

1. Innerhalb der Akte jedes Stückes zeigen sich also wenig Schwankungen, welchen Typus man auch herausgreifen mag. Das zeigt auch ein Vergleich des Gesamtdurchschnitts eines Typus mit dem der einzelnen Akte.

2. Die beiden orchestischen Einschnitte betragen durchschnittlich: in Iphig. 36,68%, in Tasso 40,11%, in Nat. To. 43,52%; Mah. 36,99%, Tankr. 38,64%, Romeo 43,61%. Erwin 41,43%, Claud. 35,33%. Chronologisch geordnet zeigen sie also eine kleine Zunahme. — Mit dem Auftreten des Reims nehmen auch die orchestischen Fugen sofort zu: Prolog Eröffn. Berlin 60,69%, im Epilog zum Essex gar 63,71%. Hinzuweisen ist auf das Vorherrschen der orchestischen Typen vor allem auch in den Stücken, die Sonett- oder Stanzenform haben (s. unter Reim). Das ist italienischer Einfluß. Die Vorliebe für diese Fuge hat Goethe aus seinen ersten lyrischen Versuchen beibehalten und dann allgemach auch auf den Dramen-Blankvers ausgedehnt.

3. Hörbare Nebenfugen haben in den drei ersten Dramen nur etwa 10% aller; in Mah. dagegen 20%, in Tankred 15%; Romeo steigt wieder auf 20%. Auch die Singspiele

kommen auf 19—20%. Sobald Reim auftritt, sinkt die Zahl der Verse mit Nebenfugen auf 5—8%.

4. Fugenlos sind in den 6 großen Dramen ca. 9—11% (nur Tankred hat 7,77%); die Singspiele weisen etwas mehr als 11% auf. Die Prologe dagegen zeigen eine beträchtliche Steigerung der fugenlosen Verse, z. T. auch hier unter dem Einfluß des Reims.

5. Durchschnittlich kommen in den Dramen und Singspielen die orchestischen Einschnitte am häufigsten vor; die Fugen nach der sechsten und siebenten Silbe kommen ihnen aber sehr nahe und übertreffen sie sogar in einzelnen Akten. Ich möchte darauf noch etwas näher eingehen im Anschluß an die interessante Art, wie Hume, Elements of Criticism (vgl. Belling, Metrik Schillers 229) jeder der 4 von ihm aufgestellten Hauptklassen der „Cäsur“ eine Regel zur praktischen Verwendung zur Seite stellt. Typus I. × ´ × ´ = schicklich zu kühnen, lebhaften, heftigen Gesinnungen. Typus II. × ´ × ´ × = zu allem, was zärtlich, fein, melancholisch. Typus III. × ´ × ´ × ´ = zu ernsten, feierlichen, erhabenen Subjekten. Typus IV. × ´ × ´ × ´ × = eine Vereinigung von II. und III.: zärtlich-fein und zugleich feierlich-eindringlich.

Obwohl diese Cäsuren mit theoretischer Willkür alleinige Geltung beanspruchen, ist es doch interessant, sie einmal auf Goethes Stücke anzuwenden. Darnach bevorzugte Goethe folgende der vier Cäsurklassen, geordnet nach der Reihenfolge der Häufigkeit:

Iphigenie Akt 1	2	3	4	5	Im Durchschnitt
2134	1234	2134	2134	1234	**2134**

Typus II wiegt also vor; jedoch weichen einzelne Typen (1 und 2, 3 und 4) meist nur um ein Geringes voneinander ab. In Tasso ist die Reihenfolge:

Tasso Akt 1	2	3	4	5	Im Durchschnitt
1423	1284	1324	1324	1324	**1324**

durchschnittlich steht also „I“ voran.

Nat. Tochter Akt 1	2	3	4	5	Im Durchschnitt
2143	2143	2143	2143	4213	**2143**

Diese Übersicht ist aus den Tabellen leicht zu ergänzen. Ich gebe in folgendem nur noch die Reihenfolge der tabellarischen Durchschnittszahlen. Rom. 1234, Mah. 2143, Tankred 2143, Erwin 1234, Claud. 1432, Naus. 1423. Lauchstädt 2134, Halle 1234, Prolog Eröffn. Berlin 2143, Nachsp. zu Iffl. Hagest. 1234. Prol. 7. Mai 91: 3142, Prol. 1. Okt. 91: 1324, Epilog 31. Dez. 91: 2143, Epilog 11. Juni 92: 3214, Prolog „Krieg“ 15. Okt. 93: 1324, Prolog „Alte .... Zeit“ 1794: 1342, Herz. Amalie: 1234, Prol. Lpzg. 1807: 1342, Epilog Essex: 1234.

Eine Folgerung hieraus zu ziehen, dürfte nicht angängig sein; Humes Aufstellungen können kaum auf Allgemeingültigkeit Anspruch machen.

Zu bewundern ist die Mannigfaltigkeit, die in der Versgliederung zutage tritt. Im allgemeinen kommen cäsurlose Verse nur sehr selten nacheinander vor; meist steht ein fugenloser unter Versen mit deutlicher Fuge. — Naturgemäß wiegen ja die Einschnitte nach der 2. und die nach der 3. Hebung vor; aber auch sie werden immer wieder unterbrochen von Versen anderer Gliederung und von fugenlosen, und sie erhalten selber durch Nebenfugen sowie durch die Iktenabstufung unter sich eine Reichhaltigkeit, die unser Staunen erregt. Darauf werden wir im nächsten Kapitel einzugehen haben.

Im allgemeinen folgen nicht mehr als 2 oder 3 Verse mit gleicher Fuge aufeinander. Nur ganz vereinzelt erscheinen größere Versgruppen mit gleichem Einschnitt:

Iph.	1571 ff.:	4 gleiche, Typus × –́ × –́ × –́.
Tasso	541 ff.:	5 gleiche, Typus × –́ × –́ × –́ ×.
	1258:	5 gleiche, Typus × –́ × –́ × –́.
	1692:	3 + 3 Verse vom Typus × –́ × –́ × –́. unterbrochen einmal vom Typus × –́ × –́ × –́ ×.
	1821:	3 V. (Typ. × –́ × –́) + 4 V. (× –́ × –́ ×).
	3006:	5 V. (× –́ × –́ × –́) + 2 V. (× –́ × –́ × –́ ×). + 1 V. (× –́ × –́ × –́).

Nat. To. Außer mehreren Gruppen von 4 gleichen Einschnitten noch:

	534:	6 V., aus Typus × –́ × –́ und × –́ × –́ × gemischt.
	1165:	7 V., Typ. × –́ × –́ ×, nicht alle deutlich.
Rom.	193:	8 V., gemischt aus × –́ × –́ und × –́ × –́ ×.
Mah.	116:	7 V., „ „ „ „ „
	202:	9 V., „ „ „ „ „
Tankr.	312:	8 V., „ „ „ „ „
	323:	4 V., vom Typus × –́ × –́.
	715:	7 V., gemischt aus × –́ × –́ und × –́ × –́ ×, zum Teil nicht sehr ausgeprägt.
	728:	5 V., Typus × –́ × –́.
	1662:	11 V., davon 9 mit deutlichem Typus × –́ × –́.
Claud.	500:	4 fugenlose Verse.

Wir sehen also besonders in den drei großen Dramen steten Wechsel der Einschnitte, wodurch jede Eintönigkeit vermieden wird. Goethe hat hier unbewußt Rhythmus geschaffen; von seinem Lehrer K. Ph. Moritz konnte er in diesem Punkte nichts lernen (dieser faßte „Cäsur“

als Ende des Versfußes, der ein Wort zerschneidet: „Mein Ge | liebter“) (Koch 1900, Anm. 17).

Die Fugenbildung hat bei Goethe deshalb eine so hohe rhythmische Bedeutung, weil bei ihm der Vers eine Einheit, ein geschlossenes Ganze bildet und so der Fuge die Aufgabe zufällt, Abwechslung in den Verlauf des Rhythmus zu bringen. (Von der Hebungsabstufung sehen wir hier noch ab.) Dem Lessingschen Vers fehlt von vornherein die nötige Ruhe und Geschlossenheit, so daß wir überhaupt von Fugen in diesem Sinne nicht reden können. Der allgemeinen Regel gegenüber, daß die Lanke (Endpause) stärker sein soll als die Fuge, kehrt Lessing die Rangordnung meist um und macht dadurch einen wirklichen Rhythmus illusorisch. Goethe aber hält eine glückliche Mitte, er weiß dem Versschluß seinen Charakter als rhythmischen Ruhepunkt zu wahren, ohne seine Dramen durch zu strenge Betonung dieses Gesetzes zu einer Anhäufung einzelner, zusammenhangsloser Verse zu machen.

Wichtig ist dann auch die Tiefe der Einschnitte. Sie sollen einerseits deutlich sein, andererseits doch auch nicht so ausgeprägt, daß bei eventuellen Nebenfugen das „Legato“ der Verse, ihr weicher Fluß ganz aufgehoben wird und sie in „gehackte“ kurze Wortgruppen zerfallen. In dieser Beziehung sind mustergültig die drei Dramen Iphigenie, Tasso und Nat. Tochter; einigermaßen stehen davon ab die Bearbeitungen aus fremden Sprachen, Romeo, Mahomet, Tankred sowie die Singspiele, die ja auch sonst manche Freiheit des Versbaues zeigen.

Zum Schluß sei hingewiesen auf die auffallende Erscheinung, daß fast alle der zahlreich eingestreuten allgemeinen Sentenzen orchestische Fuge haben:

Iph. 115. Ein unnütz Leben | ist ein früher Tod.
144. Das Wenige | verschwindet leicht dem Blick,
Der vorwärts sieht, | wieviel noch übrig bleibt.
Doch lobst du den, | der was er thut nicht schätzt?
Man tadelt den, | der seine Thaten wägt

Iph. 213. Ein edler Mann | wird durch ein gutes Wort
(Der Frauen weit geführt)
665. Und Lust und Liebe | sind die Fittige
Zu großen Thaten |.
763. Ein jeglicher | muß seinen Helden wählen.
768. Ich schätze den, | der tapfer ist und grad.
1645. Das ist nicht Undank, | was die Not gebeut.
1649. Zu strenge Fordrung | ist verborgner Stolz.
1989. Um Gut's zu thun, | brauchts keiner Überlegung.
1991. Der Zweifel ist's, | der Gutes böse macht.

Tasso 59. Ein edler Mensch | zieht edle Menschen an.
293. Ein edler Mensch | kann einem engen Kreise
(Nicht seine Bildung danken.)
2670. Die wahre Freundschaft | zeigt sich im Versagen
Zur rechten Zeit |.
305. (Es bildet ein Talent sich in der Stille)
Sich ein Charakter | in dem Strom der Welt.
310. (Die Menschen fürchtet nur | wer sie nicht kennt),
Und wer sie meidet, | wird sie bald verkennen.

Nat. To. 597. Dem Ungemessnen | beugt sich die Gefahr.
1076. Aus Mäßigkeit | entspringt ein reines Glück.
1196. Das Wichtige | bedenkt man nie genug.
Bedenke man, | noch eh' die That beginnt.
Auch in der That | ist Raum zur Überlegung.
831. Des Unerfahrnen | hoher, freier Muth
Verliert sich leicht | in Feigheit und Verzweiflung
Wenn sich die Not | ihm gegenüberstellt.
1095. Demüthigung | beschleicht die Stolzen oft.
1821. Nur übereilt | bestimmt die Neigung sich.
2278. Unmöglich ist, | was Edle nicht vermögen.

Tasso 503. Wer früh erwirbt, | lernt früh den hohen Werth
Der holden Güter ¦ dieses Lebens ¦ schätzen.
Wer früh genießt, | entbehrt in seinem Leben
Mit Willen nicht, | was er einmal besaß.
Und wer besitzt, | der muß gerüstet sein.

Mahom. 1465. Auf eignem Urteil | ruht ein großer Mann.

Erwin 250. Es fehlt der Mensch | und darum hat er Freunde.

Epilog Essex 63. Der Mensch erfährt, | er sei auch, wer er mag,
Ein letztes Glück | und einen letzten Tag.

---

4. Akzentuelle Gliederung.

a. Anzahl der Ikten.

A. Schmidt, Rhythmisches Gefühl bei Uhland, S. 34 meint: „Ungegliederte (monopodische) Verse sind rhythmisch nicht eindrucksvoll, aber Teilung des Fünftakters (durch mehrere abgestufte Akzentgipfel) erhöht andererseits dessen Durchsichtigkeit nicht wesentlich, und durch die notwendige Ungleichheit der Abschnitte kommt eine deutliche Unruhe in den Ablauf des Rhythmus." — Wer einmal die Ruhe und die klare Gliederung der Goetheschen Verse hat auf sich wirken lassen, wird das kaum noch aufrecht erhalten wollen.

Es ist verfehlt, wie schon H. Bohm zur dsch. Metrik II,7 hervorhebt, von Versen einer Gruppe, etwa eines Liedes, zu reden als von bloß und ausschließlich monopodischen oder dipodischen (Brendel, der Borte, nennt sie „gleichschwebend" und „abgestuft"). Ganz abgesehen davon, daß die Bezeichnungen eigentlich nur auf vierhebige Verse anwendbar sind*), ist eine Einrenkung aller Verse der Gruppe nach einer der beiden Klassen schon beim Lied nur mit Zwang durchführbar; beim Drama vollends ist es unmöglich. Die beiden gehen eben stets nebeneinander her, durchkreuzen sich und vermehren so die Mannigfaltigkeit des Rhythmus. Wir müssen dabei Verse von 2 bis zu 5 Ikten ohne jede Einschränkung ihres Vorkommens nicht nur uns gefallen lassen, sondern dankbar begrüßen, da hierin sich der Inhalt deutlich widerspiegelt.

Mit zwei Haupthebungen klingt der fünffüßige Jambus flüssig, leicht, ja zuweilen kokett; mit 4 und 5 zweifellos sehr volltönig, nachdrücklich, feierlich; mit 3 gelassen,

---

*) A. Schmidt, Rhythm. Gefühl bei Uhland 99 schlägt deshalb als Bezeichnung vor: eingipflige (die bei uns wohl kaum vorkommen), zwei- und dreigipflige. (Weshalb soll es nicht auch viergipflige geben?). Verse mit absoluter Gleichheit aller Akzente nennt er gipfellose.

in ruhigem Laufe dahingleitend. Weshalb man die „monopodischen“ Verse im Drama einschränken will, ist nicht einzusehen.

Allerdings ist theoretisch nicht viel zu sagen gegen die von Adler (Lit. Echo, 12. Jahrg. Heft 16, Sp. 1137) referierend wiedergegebene Ansicht von Salvà, daß der fünffüßige Jambus am gleichmäßigsten klingt mit einem schwersten rhythmischen Iktus auf der 10. Silbe und einem etwas geringeren auf der 6., also ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑̋. Salvà geht weiter und verlangt, falls der Hauptiktus auf der 6. Silbe fehlt, zwei Nebenikten auf der 4. und 8., also ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑̋. Wer aber möchte im Drama diese „gleichmäßige“ Akzentverteilung fort und fort hören wollen? Und dann: der Vers hätte so stets zwei oder drei Ikten. Wo bleiben Verse wie:

Zueignung 8: Und álles war entzúckt (!) mích zu erquícken,

ein Vers, dem Adler sogar fünf schwere Ikten gibt, um gleichsam damit das „Aufatmen“ zu bezeichnen, oder Iph. 2 nach Adler:

Des álten, heílgen, díchtbeláubten Haínes

(oder nach Zitelmann: díchtbelaubten), wo ich mir weniger Ikten nicht gut vorstellen kann.

Das einseitige Durchführenwollen des „dipodischen“ Prinzips führt z. B. Kauffmann, Dtsche. Metrik S. 164 zu der fg. Schematisierung:

Heraús in èure Schátten, rège Wípfel
Des álten heílgen, díchtbelàubten Haínes,
Wiè in der Gőttin stilles Héiligtùm,
Trèt' ich noch jétzt mit scháuderndèm Gefühl.

Er fühlt, daß er sich verteidigen muß: „Daß diese Verse dipodisch, nicht monopodisch zu sprechen sind, mit Wechsel zwischen rhythmischen Haupt- und Nebenakzenten, geht mit Bestimmtheit aus den Worten „mit scháuderndèm Gefühl“ hervor, denn „—dém Ge—“ wäre eine gegen Sprache und Rhythmus verstoßende Rohheit“. (Er hält also solche Endakzente im monopodischen Vers für falsch.)

ZITELMANN gibt: „des álten heílgen“ oder vielleicht „des àlten hëilgen“.

Als monopodisch bezeichnet KAUFFMANN die Verse der Zueignung:

„Der Mórgen kám, es schéuchten seine Tritte
Den léisen Schláf, der mich gelínd umfing,
Daß ich, erwácht, aus mèiner stillen Hútte
Den Bérg hináuf mit frischer Séele ging;
Ich fréute mich bei einem jéden Schrítte
Der néuen Blúme, diè voll Trópfen hing;
Der júnge Tág erhób sich mit Entzúcken
Und álles wàr erquickt, mich zu erquicken.“

Man vergleiche damit die SIEVERSsche Schematisierung (Rhythm. und Melodik des nhd. Sprechverses), der die Verse gleichfalls als monopodisch bezeichnet. Die sinnvolleren Hebungen haben dabei gleiche Tonstärke und Tonhöhe:

„Der Morgen ^ kam ^, es scheuchten ^ seine ^ Tritte
Den leisen ^ Schlaf ^, der mich gelind ^ umfing,
Daß ich ^, erwacht ^, aus meiner ^ stillen ^ Hütte
Den Berg hinauf ^ mit frischer Seele ^ ging;
Ich freute mich ^ bei einem jeden Schritte
Der neuen ^ Blume ^, die voll Tropfen ^ hing:
Der junge Tag ^ erhob sich ^ mit Entzücken
Und alles ^ war erquickt ^, mich zu erquicken.“

Was die Zeichen ^ bedeuten, sagt er leider nicht. Endlich halte man dagegen die Betonungsart von ADLER, Lit. Echo, Jahrg. 12, Heft 16, Sp. 1138:

„Der Morgen kám, es schéuchten seine Trítte
Den leisen Schláf, der mich gelínd umfing,
Daß ich, erwácht, aus meiner stillen Hǘtte
Den Bérg hinauf mit frischer Seéle ging;
Ich fréute mich bei einem jéden Schrítte
Der neuen Blúme die voll Trópfen hing;
Der junge Tág erhób sich mit Entzǘcken
Und álles wár entzǘckt (!), mich zu erquicken.

Welcher Auffassung soll man da folgen?

Sehr viel spricht bei der Anzahl der gehörten Ikten natürlich das Tempo des Vortrages mit. Von den Kainz-

biographen wurde in der letzten Zeit häufig seine geniale Behandlung der Sprache erwähnt: „Statt der vielen verwirrend gewählten Wortakzente betonte er so wenig Worte als möglich, ließ aber diese mit leuchtender Wucht hervortreten.“ Diese Deklamationsart wird aber aus rein sprachdynamischen Gründen nur möglich sein bei sehr raschem Vortrag, den Kainzens Nachahmer dann zur Karrikatur verzerrten; tatsächlich konnte man vor noch nicht allzulanger Zeit „die kleinen Kainze wie Irrlichter über die Bretter hinzucken sehen und ein überstürztes unverständliches Hervorsprudeln der Sätze als seinen Sprachstil vorgesetzt erhalten“.

Ob eine solche Beschleunigung des Tempos auch Goethes Beifall gefunden hätte — ich glaube es nicht. Seinen Versen — und nach diesen haben wir uns zu richten, wollen wir objektiv bleiben — steht jedenfalls die Harmonie, die ruhige Würde und das rhythmische Gleichmaß der Rede, wie sie die Meininger pflegten, besser zu Gesicht (vgl. auch Fuge und Endpause). Bezeichnend für die zuweilen äußerst langsamen Tempi, die Goethe im fünffüßigen Jambus liebte, um den Rhythmus herauszubringen, ist es, daß Kleists „Zerbrochener Krug“, in drei Akte geteilt, bei der Aufführung in Weimar am 2. März 1808 von halb sechs bis halb zehn dauerte! (Ph. Stein, Goethe als Theaterleiter, „Das Theater“ Bd. 12.)

Langsamere Tempi lassen aber mehr Akzente hören; wir würden darum bei einer bloßen Registrierung nach der Akzentzahl kaum eine Versündigung an Goethes Dramenvers begehen, wenn wir die Anzahl der vier- und fünfakzentigen Verse nicht gerade auf ein Minimum herabdrückten.

Ich glaube gezeigt zu haben, wie willkürlich die Festsetzung der Akzentzahl ist. Sie eignet sich also nicht zur Basis einer statistischen Übersicht.

b. Lage der Ikten.

Einen Schritt vorwärts hat man dann damit getan, daß man die gegenseitige Lage der Hauptakzente (ihre Anzahl sei hier Nebensache) ins Auge faßte. Die Möglichkeiten waren aber da bald erschöpft: Sie stehen alle beisammen (am Verseingang oder -Ende oder in der Mitte), oder sie sind weit auseinander getrennt: Ein Teil im Eingang, der andere im Versende. Immerhin konnte diese noch ziemlich primitive Betrachtungsweise einige charakteristische Fälle herausheben; so z. B. die „Antithesenstellung", wie ich die gleichzeitige Ansammlung der Akzente im Eingang und Schluß einmal nennen will. Sie hat großen rhetorischen Wert. Einige Besipiele: Schiller, Maria Stuart I, 7:

Ermórden lassen kann sie mich, nicht ríchten
Wallst. II, 2: Éng ist die Welt und das Gehirn ist wéit.

Ein sehr bezeichnender Fall von viermaliger Wiederholung:

Tasso 3291 fg. *Ich* kánn ihm wohl verzeihen, ér nicht mír;
Und séin bedárf man, leider meiner nícht.
Und ér ist klug, und leider bin *ichs* nícht.
Er wírkt zu meinem Schaden, und *ich* kánn,
Ich mág nicht gegenwirken.
Nat. To. 438. Zur Häúslichkeit, zum Regiménte nícht.
1824. Der Gáttin Feinde drohen auch dem Gátten.
1827. Vertráuen wird man den Vertraúenden.
Tankred 352. Der mich sonst
Befeíndete und der mich nun verstárkt.

Ja, gelegentlich kann sogar die Änderung einer ersten Lesart diese antithetische Betonung absichtlich herbeiführen:

Tasso 2939. H¹: Es dient uns allés nícht auf gleíche Weise.
H²: Nicht álles dienet uns auf gléiche Weise.

Die 2. Fassung ist auch der leichteren Fugenbildung wegen vorzuziehen. Desgleichen Schutzgeist 2126:

K: Der Menschen Flúch, | der höll(i)schen Géister | Spótt.
H²: Verflúcht von Ménschen, | höll(i)scher Géister | Spótt.

Doch mit dieser Betrachtungsweise kommen wir nicht zu kurzen, leicht faßlichen Normen, die die Grundlage einer Zählung bilden könnten. Wir brauchen also ein Gesetz, das einmal diese Aufgabe löst und zugleich uns sagt, welche Akzente aus Gründen des Schönen erlaubt sind, welche nicht.

c) Rhythmische Bewegung und Gegenbewegung. („Höherer Rhythmus").

„Ton und Bewegung aber muß man hören, sehn,
Sie schildern darf man sich nicht unterstehn.
Unmittelbar sollt ihr den Reiz empfinden
An Sang und Tanz, wenn sie sich selbst verkünden."

Prol. Eröff. Berlin 177, Fassung H^y—F.

Schon die stete, nach bestimmten Gesetzen geordnete Wiederkehr der Hebungen ergibt einen „Rhythmus". Er wäre nur von unvollkommener Art; er wäre zu eintönig, trotz der mehr oder minder häufig eintretenden metrischen Drückung; um einen vollkommenen ästhetischen Genuß zu bereiten, genügt es auch noch nicht, wenn wir weitergehend eine ganz bestimmte, durch eine längere Partie hindurch stets gleiche Abstufung der Akzente zu erkennen glauben (s. unter anderem Salvà).

Hildebrand, Beitr. z. dtsch. Unterricht S. 197 sagt [allerdings nicht ganz in dem Sinn, in dem ich die Worte hier anwende]: „Die schönsten Verse mit schönstem Inhalte entgehen dem Eindruck des Leierigen nicht, wenn sie zu lange fortgesetzt in strenger Regel verlaufen." Man hört eben auf die Dauer immer mehr die bloße Form (das Metrum) oder doch die gleichbleibende Abstufung, und dem lebendigen Inhalt wird dadurch der schwerste Schaden zugefügt. Wir brauchen ja nur an den Alexandriner mit seiner geringen Bewegungsfreiheit zu denken. Die Einteilung nach der Akzentzahl haben wir oben ihrer Willkür wegen verworfen.

Das Interesse an der rhythmischen Bewegung ist in neuerer Zeit lebhafter erregt worden durch zwei in ihrer Art ganz selbständige Methoden der Untersuchung, die SARANsche und die von ZITELMANN, die ich hier beide als bekannt voraussetzen muß. SARANS Vorgehen („Zueignung“) ist zwar das exaktere; es ist aber zu kompliziert und erfordert schon durch die minutiöse Behandlung jedes einzelnen Verses eine solche Menge Zeit, daß sie eine statistische Übersicht zur Unmöglichkeit machen würde. SARAN weiß das und meint, daß schon genaue Untersuchung einiger 600 Verse von jedem Stück genügen würden, eine richtige Vorstellung zu verschaffen. Eine eingehende Probe seiner Methode liegt uns in der „Rhythmik der Zueignung“ vor.

Zur Befolgung der ZITELMANNschen Methode glaube ich mich auch aus dem Grunde berechtigt, daß auch FEISE*) als Schüler SIEVERS' ZITELMANNS Untersuchungsart billigt. Methodisch sei betont: Z. verzichtet darauf, die Wortbilder bei der Abteilung der Sprechtakte zu zerreißen; Saran geht, da er auch noch in Glieder und Laschen scheidet, darin etwas weiter; SIEVERS aber schreibt nur nach phonetischen Gruppen ohne Rücksicht auf die dadurch nötig werdende Auseinanderzerrung der Wortbilder.

Der „höhere Rhythmus“ ist der die rhythmische Reihe durchströmende Geist und zeigt sich als eine starke, aller Starrheit abholde Kraft. Die Mannigfaltigkeit der (stets durch den Sinnton hervorgerufenen) Bewegung ist besonders bei Goethe erstaunlich groß. Er empfand durch ein feines Gefühl den im Vers liegenden „Takt“ und dessen Wandlungsfähigkeit durch seine natürlichen Faktoren: Bewegung und Gegenbewegung.

Die ZITELMANNsche Untersuchungsart hat den Vorzug, daß der Versuch zur Gliederung eines Verses, der uns vor-

---

*) FEISE, Der Knittelvers bei Goethe, Diss. 1909.

her nicht befriedigt hat, uns oft zu frappanten Andeutungen für den Vortrag führt. Als Beispiele nenne ich:

Nat. To. 1551. freier Blick |
Der Hinterlássnen | stieg dem neuen Gótt | ...

So wird jeder zuerst betonen wollen; doch befriedigt ihn nicht die akzent- und atemlose Strecke nach der Fuge. Setzen wir aber eine kleine Pause nach dem betonten „stieg", so ist der Vers von wunderbarer Wirkung: 1 + 2́ || 3́ || 4 + 5́. (S. unter „Malerei".) Vergleiche auch Iph. 1038:

Und Klytämnéstra || fiel || durch Sóhnes Hand.

desgl. Mah. 1218:

Wo eil ich hín? | wo kann ich sie umfángen?

„sie umfangen" läßt sich kaum trennen, also muß ein Zwischentakt da sein: entweder | Wo kánn ich ⁝ sie umfángen? | oder, da metrisch erhobene Senkung hier metrischer Hebung gleichwertig ist, auch: | Wó ⁝ kann ich sie umfángen? |

Auch die Schreibung selbst weist uns gelegentlich darauf hin, wie der Dichter seinen Vers gesprochen hat: Mah. 644:

| Nach allen Seiten | aus einánder brechen |.

Die Orthographie des zweiten Versteils legt es nahe, die Worte wirklich auch getrennt zu sprechen, und berechtigt so ihrerseits zu einer Gliederung | auseinánder | bréchen |, die wir auch hätten vornehmen müssen bei Schreibung in einem Wort.

Ich schließe mich jedoch Zitelmann nur mit einem Vorbehalt an. Ich glaube nicht, daß stets und überall entweder die Hauptfuge nach der 2. oder 3. Hebung fallen muß, oder aber symmetrischer Typus oder Zersplitterung vorliegt. Allerdings sind ja diese Fugenlagen bei weitem in der Mehrzahl; aber doch gibt es auch Verse mit stärkstem Einschnitt nach der 1. oder 4. Hebung, die dennoch rhythmisch befriedigen:

Rom. 1744: Ein aúsgestopftes | Krokodíll || und Häúte |
Nat. 2624: Entsétzliche | Nothwéndigkeit! || Doch nein! |

Ich verwende deshalb in Zukunft das Zeichen „|“ unterschiedslos für Haupt- und Nebenfuge. Nur wo ein Zwischentakt als Zwischennachtakt oder Zwischenvortakt gekennzeichnet werden soll, behalte ich das Zeichen „||“ bei.

Schwierigkeiten bei der Aufzeichnung bieten Wörter, die in der deutschen Sprache auf 2 verschiedene Arten akzentuiert werden können, also: úngeheuer—ungeheúer, óffenbaren()—offenbár(en), únaussprechlich—unausspréchlich usw. Sie entscheiden häufig über den Charakter des Rhythmus als aufsteigenden oder absteigenden. (Eingehend darüber Hildebrand, Beitr. z. dsch. Unterr. S. 389.) Das Ursprüngliche und sprachlich Richtige ist „únàbsèhbȁr“. Doch ist dieser „wirre Silbenhaufen“ nicht gerade schön zu nennen. Die Sprache hilft sich da, indem sie über ihn den „allgemeinen Rhythmus“, der in regelmäßigem Wechsel von Hebung und Senkung besteht und allem Rhythmus zugrunde liegt [vgl. Trommelschlag 𝅘𝅥́ 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 | 𝅘𝅥́ 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 = 𝅘𝅥́ 𝅘𝅥 𝅘𝅥̀ 𝅘𝅥 | 𝅘𝅥́ 𝅘𝅥 𝅘𝅥̀ 𝅘𝅥], wie glättend dahinstreichen läßt: also űnabséhbar oder únabsȅhbar. Letzterer Betonung gibt H. den Vorzug. (Die daneben auftretende Betonung „unábsehbàr“ erklärt sich daher, „daß eben alle vier Silben ein Tonrecht für sich haben, während es doch nur zweien wirklich zugesprochen werden kann, und zwar der stärkere Ton nur einer von ihnen“.)

Ich glaube einen Unterschied im Gebrauch bei Nord- und Süddeutschen feststellen zu können. Der Norddeutsche bevorzugt im allgemeinen die rhythmisch abgewogenere Form mit dem Akzent auf der 3. Silbe; wir Süddeutsche lieben es, überall die erste Silbe zu betonen. Ein Musterbeispiel könnte etwa lauten:

„Sind offenbar doch allerlei Versprechen
Und vielerlei Gerede, ungeheures.“

Jedes der 4 hervorgehobenen Worte erlaubt doppelte Messung, so daß also jeder Vers zu 4 verschiedenen Typen

gerechnet werden könnte; denn auch die Scheidung Norden—Süden ist nicht überall durchgeführt. Einigkeit herrscht auch nicht in den Wörterbüchern. Das deutsch-französische Wörterbuch von SACHS-VILLATE z. B., das mir gerade zur Hand ist, gibt mir folgende Proben: állzugroß—allerdíngs; vielerléi—viérerlei; offenbár—allerléi; unentbéhrlich—únempfindlich. Zitelmann betont, ob mit Bewußtsein weiß ich nicht: „unaufháltsam", „unerréichlichen", „allzuvíel". Ich habe mich nach langem Schwanken dieser Rhythmisierung angeschlossen. Bestärkt haben mich dabei Verse wie z. B. Mah. 1213:

Riß mich zu béiden | allgewáltig | hín,

wo die andere Betonung (vgl. Állgewalt) lange nicht so eindrucksvoll ist; ferner die Orthographie des Verses Erw. 270: | Nicht *allzu weit* von hier |; die Schreibung in zwei Worten erklärt sich doch wohl nur daraus, daß die Silbe „weit" einen deutlich hörbaren Akzent trägt, also entweder „állzuwéit" oder „allzuwéit". Endlich ist in Mah. 1386, wo wir ein solches Wort im Versende haben, eine andere Betonung schlechterdings nicht möglich:

|| Ach! — Kennst du nicht den Fluch, der unaufháltsam ||
|| Des Ungehorsams freche Weigrung trifft? ||

Die gleiche Betonung scheint der Reim zu garantieren in der Trilogie der Leidenschaften V. 115 unaufháltsam: gewáltsam. — Wo ich in den besprochenen Versen glaubte, von dieser Regel abweichen zu müssen, habe ich das besonders bemerkt.

Zwecks Vergleich mit der SARANschen Nomenklatur sei noch hinzugefügt, daß die im folgenden häufig genannten „ungegliederten" Versteile sich mit den SARANschen „gliedmäßigen" Versen und der „Einschnittsverschleifung" decken, also nur Hauptbünde aufweisen; die „mit verstärkter Akzentintensität" mit den „vollen Bünden" (SIEVERS = melodische, schwere Dipodie), die „zersplitterten" mit den Versen mit Einschnittvertiefung.

Auch MINOR S. 235 nähert sich schon ganz ZITEL-

MANN, wenn er bei der Kritik von Humes Theorien der Cäsur sagt: Auch nach der 7., sogar 8. Silbe kann die Cäsur stehen (aber das meist nur bei Elfsilblern):

| Entzweit ein ungewisses Recht | auf Tod |
| Und Leben.

Setzen wir noch die einem Jeden hörbare Pause nach der 1. Hebung, so haben wir einen symmetrischen Vers der 2. Art: 1́ | 2́ + 3 + 4 | 5́. Noch näher kommt ihm MINOR, wenn er in einzelnen Versen zwei Cäsuren zugibt, eine stärkere und eine schwächere:

„Und bang | verkennest du die Welt | und dich."
„So gieb auch mich | den Meinen | endlich wieder."

Der erste ist ein symmetrischer Vers der 2. Art, der andere ein Vers mit Zwischenvortakt. (Bei der Fugenregistrierung [s. o.] habe ich immer die stärkere der beiden als Hauptfuge gezählt.)

Ich nehme, um nicht ZITELMANNS Angaben zu wiederholen, meine Beispiele aus allen von mir behandelten Dramen mit Ausnahme der Iphigenie, und wähle der besseren ästhetischen Erkenntnis wegen in sich abgeschlossene Versgruppen, also meist Monologe.

In eingehenderer Behandlung zunächst die Rhythmen im Monolog des Ulysses, Naus. 23 fg.:

1. Was rúfen mích ⋮ für Stímmen || aus dem Schláf

   rhythmisch mangelhaft, da dem ersten Doppeltakt die Hebung fehlt. — Unselbständiger Zwischennachtakt (Absicht).

2. Wie ein Geschréi, | ein laut Gespräch | der Fraúen

   Nachtakt, auf-aufsteigender Rhythmus.

3. Erkláng mir | durch die Dämmrung | des Erwáchens

   Vortakt, auf-aufsteigend.

4. Hier seh' ich níemand! || Schérzen ⋮ dúrch's Gebǘsch
   || Schérzen dúrch's ⋮ Gebüsch

   Im ersten Fall rhythmisch mangelhaft, weil dem 2. Doppeltakt die Hebung fehlt; im zweiten Fall müßte der unselbständige Nachtakt stärkeren Iktus haben, als wir tatsächlich hören.

5. Die Nýmphen? | oder ahmt ⁝ der frische Wínd
   Vortakt, auf-aufsteigend; der 1. Doppeltakt hat keine ausgeprägte Hebung, die Hauptpause ist zu schwach (Absicht).
6. Durch's hohe Róhr ⁝ des Flússes ⁝ sich bewégend.
   Zwischentakt, auf-aufsteigend, Hauptpause nicht ausgeprägt.
7. Zu meiner Quál | Die Ménschenstimmen | nách
   Nachtakt, auf-absteigend.
8. *Wo* bín ich ⁝ híngekommen? | Welchem Lánde
   unselbständiger Vortakt, ab-aufsteigend.
9. Trug mich der Zórn | des Wéllengottes | zu?
   Nachtakt, auf-absteigend.
10. Ist's léer von Mĕnschen; | wéhe mir | Verláss'nem!
    Nachtakt, auf-absteigend, der erste Doppeltakt mit gesteigerter Akzentintensität.
11. *Wo* wíll ich ⁝ Speíse finden, | Kleid | und Wáffe?
    Unselbständiger Vortakt, ab-aufsteigend, der 2. Doppeltakt ist zersprengt.
12. Ist es bewóhnt | von róhen, | úngezähmten:
    Zwischentakt, auf-ab.
13. *Dann* ⁝ wehe dóppelt mir! | *Dann* úbt auf's néue
    Unselbständiger Vortakt, ab-aufsteigend.
14. Gefahr und Sórge | dríngend | Geist und Hánde.
    Zwischentakt, auf-aufsteigend.
15. O Nóth! | Bedürfnis | ó! | Ihr strengen Schwéstern
    Rhythmisch zweifelhaft (durch Vermehrung der Pausen), ob Vortakt oder Zwischentakt.
16. Ihr háltet, | eng begleítend, | mich gefángen!
    Vortakt, auf-aufsteigend.
17. *So* kéhr' ich | von der zéhenjähr'gen ⁝ Mühe
    | von der zehen ⁝ jähr'gen Mühe
    Ich ziehe die erste Art (symmetrischer Typus der 1. Art) vor.
18. Des wóhlvollbrachten | Kríeges || wieder héim,
    Zwischennachtakt, ab-aufsteigend.
19. Der Stádte ⁝ bándiger, | der Sínnbezwinger!
    Unselbständiger Vortakt, ab-abstegiend.
20. Der Béttgenoß | unstĕrblichschóner | Fráuen!
    Nachtakt, ab-absteigend, der erste Doppeltakt mit gesteigerter Akzentintensität.

21. In's Méer | versánken | die erwórbnen ⋮ Schätze;
Rhythmus durch Pausenvermehrung zweifelhaft.
22. Und ách! | die bésten Schätze, | die Gefährten,
Vortakt, ab-aufsteigend
23. Erprobte Männer, | in Gefáhr | und Mühe
Nachtakt, auf-aufsteigend.
24. An meiner Séite | lébenslang | gebildet
Nachtakt, auf-absteigend.
25. Verschlúngen | hat der taúsendfache Ráchen
symmetrische Form der 1. Art (= „dreitönig")
26. Des Méeres | die Gelíebten, | und allein,
Vortakt, auf-aufsteigend.
27. *Náckt* | und bedürftig | jeder kleinen | Hülfe,
Nachtakt, auf-auf; der erste Doppeltakt gesprengt und mit gesteigerter Akzentintensität.
28. Erhéb' ich mich | auf únbekanntem ⋮ Bóden
Unselbständiger Nachtakt, ab-absteigend.
29. Von úngemessnem ⋮ Schláf! | Ich irrte nicht!
Von ungeméssnem | Schlaf! || . . . .

Zwischennachtakt, selbständig oder unselbständig je nach Betonung des Wortes „ungemessnem"; daher auch entweder ab-auf- oder auf-aufsteigend. Die zweite Art malt besser! (s. weiter unten).

30. Ich höre | das Geschwätz | vergnügter Mädchen.
Vortakt, auf-aufsteigend.
31. *O*, | daß sie freundlich mir | und zarten Herzens
Vortakt, ab-aufsteigend.
32. Dem Vielgeplagten || doch ⋮ begégnen möchten,
| doch begegnen ⋮ möchten,

Beispiel für Zitelmanns Behauptung, daß unselbständiger Zwischenvortakt und (unselbständiger) Nachtakt in ihrer Wirkung auf's Ohr sich nicht unterscheiden.

33. Wie sie mich einst, | den Glücklichen | empfingen!
Nachtakt, auf-absteigend.
34. Ich sehe récht! || die schönste | Héldentochter
Zwischenvortakt, auf-absteigend,

35. Kommt híer, | begléitet | von bejáhrtem ⁝ Weíbe
Nachtakt, erster Doppeltakt gesprengt.

36. Den Sand des Úfers | méidend || nach dem Haíne.
Zwischennachtakt, auf-aufsteigend.

37. Verbérg' ich mich | so lánge, || bis die Zéit
Zwischennachtakt, ab-aufsteigend.

38. Die schíckliche, | dem klugen Sínn | erschéint.
Nachtakt, ab-aufsteigend.

Die Einzeiler Nat. To. 425 fg. Sie fallen auf durch ihre durchweg klare, scharfe Gliederung; die Wechselrede, die schon durch die ausgedehnte Stichomythie nichts Natürliches mehr an sich hat, gewinnt dadurch nicht an dramatischem Leben; der Rhythmus, die Form allein dominiert.

425 1 + 2́ | 3́ + 4 | 5́
426 (')1 + (2 + 3́) | 4 + 5́
427 1́ | 2 + 3́ | 4 + 5́
428 1 + 2́ | 3́ + 4 | 5́
429 1 + 2́ || 3́ || 4 + 5́
430 (')1 + 2́ || 3́ | 4́ + 5
431 1 + 2́ || 3́ | 4 + 5́
432 1 + 2́ | (3 + 4́) + (')5
433 1 + 2́ | (3 + 4́) + 5
434 1 + 2́ || 3 | 4́ + 5
435 1́ | (')2 + 3 + 4́ | 5́

436 1 + (2 + 3́) | 4́ + 5
437 1 | 2 + 3́ | 4́ + 5
438 1́ + 2 | 3 + 4́ | 5́
439 1 + (2́ + 3) 4 + 5́
440 1́ | 2́ + 3 | 4 + 5́
441 1 | 2 + 3́ | 4 + 5́ (*wir* dá)
442 1 | 2 + 3́ | 4 + 5́
443 1 | 2 + 3́ | 4 + 5́
444 1́ + 2 | 3́ + 4 | 5́
445 1 | 2 + 3́ | 4 + 5́
446 1 + 2́ | (3 + 4́) + 5
447 1́ + 2 | (3 + 4́) + 5

Desgleichen lassen die Einzeiler Nat. To. 1816 fg. trotz oder gerade wegen ihres regelmäßigen Baues kalt: „c'est un noble ennui" (Frau v. Staël).

1816 1́ + 2 | 3́ || 4́ + 5
1817 (1́ + 2) + 3́ | 4 + 5́
1818 1 + 2́ | (3 + 4́) + 5
1819 1́ | 2́ + 3 | 4́ + 5
1820 1 + 2́ | (3́ + 4) ⋮ + 5́
1821 1 + 2́ | (3 + 4́) + 5
1822 1́ + 2 | 3́ || 4 + 5́
1823 1 + 2́ | 3 + 4́ | 5́
1824 1́ + 2 | (3́ + 4) + 5́
1825 1́ + 2 | (3 + 4́) + 5
1826 1 + 2́ | 3́ + 4 | 5́
1827 1́ + 2 | 3 + (4́ + 5)
1828 1 + 2́ | 3 + 4́ | 5́
1829 1 + 2́ | 3 + 4́ | 5́

1830 1 + 2́ | 3 || 4 + 5́
1831 1́ + 2 | 3 || 4́ + 5
1832 1́ + 2 | (3 + 4́) ⋮ + 5
1833 1́ | 2́ + 3 | 3 + 4́
(Augenblíck; südd.: 3́ + 4)
1834 1 + 2́ || 3 || 4 + 5́
1835 1́ | 2 + 3́ + 4 | 5́
1836 1 + 2́ | 3 + 4́ | 5́
1837 1́ + 2 | 3́ + 4 | 5
od. „Állgemeinen“ = 1 + 2́ ?
1838 1́ + 2 || 3́ || 4 + 5́
1839 1́ | 2 + 3́ | 4 + 5́
1840 1 + 2́ || (3́ + 4) + 5́
1841 1 + 2́ | 3 + (4́ + 5)
1842 1́ | 2 + 3́ + 4 | 5́

Als Grundlagen für eine Zählung folgen nun aus jedem der Dramen einige Gruppen. Die zweifelfrei einteilbaren Verse stehen in der Tabelle; schwierigere werden jeweils besonders angeführt.

Tasso 1125—96	Vortakt	Nachtakt	Unselbst. Zwischenvortakt	Zwischentakt	Symmetr. I.	Symmetr. II.
auf—auf	11	6	—	6	—	1
auf—ab	1	5	2	5	—	—
ab—ab	2	3	—	2	—	—
ab—auf	3	5	2	5	—	—

Schwierigere:

1131 1 + 2 + 3́ | 4 + 5́; ungeteilter Dreitakter, zugrunde liegt wohl ein unselbständiger Vortakt.

1135 Wie kóstlich | wird der heiße Wúnsch | belóhnt; zur symmetr. Form II fehlt ein Akzent: 1́ | 2 + 3 + 4́ | 5́.

1136 1́ + 2 | 3 + 4́ ⁞ 5́ Pausen sehr schwach.
1151 1 + 2 + 3́ | 4 + 5́; ungeteilter Dreitakter.
1160 entweder: 1́ | 2́ + 3 + 4́ | 5́, symmetr. Form II,
oder: 1́ + 2̋ | 3 + 4́ | 5́, erster Doppelt. mit verstärkten Akzenten.
1168 1́ | 2́ | 3́ + 4 | 5; durch Pausen und Akzentangleichung ist der erste Dopp.-Takt gesprengt.
1169 1 + 2 + 3́ | 4 + 5́: ungeteilter Dreitakter.
1180 1́ | 2 + 3́ | 4 + 5: 2. Doppeltakt ohne Abstufung.
1188 1́ + 2 || 3́ || 4́ + 5 oder 1́ + 2 || 3 ⁞ 4́ + 5.
1194 1 + 2(″) ⁞ 3́ | 4 + 5́.
1195 1 + 2́ | 3́ | 4́ | 5́: durch Pausen und Akzente zersprengt. Grundform wohl: 1 + 2́ | 3 + 4́ | 5́.

Tasso 1914—67	Vor-takt	Nach-takt	Unselbst. Zwischen-vortakt	Zwischen-takt	Sym-metr. I.	Sym-metr. II.
auf—auf	4	10	1	5	2	1
auf—ab	1	—	2	2	—	—
ab—ab	2	1	—	—	—	—
ab—auf	3	3	1	5	—	—

1917 1 + 2́ | 3 + 4 + 5́; ungeteilter Dreitakter, Grundlage: Nachtakt?
1926 1 + 2́ | 3́ + 4 + 5; Grundlage wohl 1 + 2́ | 3́ + 4 ⁞ 5́.
1939 1 ⁞ 2 + 3́ | 4̋ + 5́, obwohl das sehr fraglich.
1945 1́ ⁞ 2́ + 3 |4 +5́.
1947 1́ | 2 + 3́ | 4́ | 5́, durch Pausen u. Akzente gesprengt.
1948 1́ | 2́ + 3 + 4́ |.. Vierer, zeigt die Anlage der symmetrischen Form II.
1953 1 + 2́ || 3́ | 4 + 5́ oder 1́ + 2 || 3́ | 4́ + 5?

Du mußt ihn haben, und ihr nimmst du nichts

1955 1 + 2́ ⁞ 3́ + 4 ⁞ 5́, Pausen sehr schwach.

1956 1 | 2̋ + 3̋ + 4́ ⁝ 5, Symmetr. Form II liegt zugrunde, ist aber durch Akzentangleichung verwischt.

1957 1́ | 2́ | 3 + 4́ | 5́; der erste Doppeltakt zersprengt durch Pausen und Akzentangleichung.

Tasso 2189—2241	Vortakt	Nachtakt	Unselbst. Zwischenvortakt	Zwischentakt	Symmetr. I.	Symmetr. II.
auf—auf	5	5	1	6	1	2
auf—ab	2	2	3	2	—	—
ab—ab	1	2	—	2	—	—
ab—auf	1	1	—	5	—	—

2203 Abtrennung fraglich; entweder 1 + 2́ ⁝ 3́ | 4 + 5́ oder 1 ⁝ 2 + 3́ | 4 + 5́.

2207 genau wie eben 2203; desgl. V. 3451.

2214 1 + 2́ ⁝ 3́ | 4 + 5́ (zwei metr. Drückungen im 2. Teil)

2216 1́ ‿ | 2́ || 3́ ⁝ 4 + 5́, der erste Doppeltakt zersprengt.

2218 wie eben 1 | 2́ || 3́ ⁝ 4 + 5́ oder || 3 + 4́ ⁝ 5́ (beide nach Zitelmann im Gehör gleich klingend).

2222 1 + 2 + 3́ | 4 + 5́. Ungeteilter Dreitakter.

2223 1́ | 2 + 3́ | 4́ + 5, die Hauptpause nicht deutlich, der Vers rhythmisch mangelhaft.

2225 1́ | 2 + 3 + 4́ ⁝ 5́(́) (oder 1́ | 2́ + 3 ⁝ 4́ + 5, was der Syntax Gewalt antäte?).

2228 1 + 2́ ⁝ 3 + 4́ | 5, was rhythmisch mangelhaft, oder 1́ ⁝ 2́ + 3 + 4́ | 5, was sprachlich nicht gut geht?

2231 1 + 2́ + 3 ⁝ 4 + 5 oder 1 ⁝ 2́ + 3 ⁝ 4́ ⁝ 5́; beide mangelhaft.

2234 1́ | 2́ ⁝ 3̋ | 4́ + ⁝ 5̋, durch Akzente zersprengt.

Tasso 3434—53	Vortakt	Nachtakt	Unselbst. Zwischenvortakt	Zwischentakt	Symmetr. I.	Symmetr. II.
auf—auf	3	2	—	1	2	1
auf—ab	1	3	—	—	—	—
ab—ab	—	—	—	1	—	—
ab—auf	—	1	—	1	—	—

3434 1 + 2́ ‖ 3 + 4́ | 5́ oder 1 + 2́ ‖ 3 ⁞ 4 + 5́; ich selbst gebe der ersten Einteilung den Vorzug.

3447 (1́ + 2) + 3 | 4 + 5́.

3451 1̋ + 2 | 3́ | 4́ + 5; im ersten Doppeltakt sind die Akzente wenig abgestuft.

3453 1́ + 2 | 3 + (4́ + 5), vgl. ebenso V. 1966.

Nat. To. 448—77—98	Vortakt	Nachtakt	Unselbst. Zwischenvortakt	Zwischentakt	Symmetr. I.	Symmetr. II.
auf—auf	5	8	—	5	1	—
auf—ab	2	1	4	5	—	—
ab—ab	1	1	—	1	—	—
ab—auf	5	—	—	3	—	—

Auffallend ist die Bevorzugung des Nachtaktes und Zwischentaktes durch den Herzog (448 fg.), während in der Rede Eugeniens die Vortakte überwiegen. —

450 1 ⁞ 2́ + 3 + 4́ | 5́, wegen der sinngemäßen Pause vor „uns".

464 1́ + 2 | 3́ ⁞ 4 + 5́.

471 1 + 2 + 3 | 4 + 5́: Akzentabstufung im ersten Teil kaum vorhanden (von metr. Eingangsdrückung abgesehen).

477 1́ + ⁞ 2̋ | (3́ + 4) + 5́; erster Doppeltakt zersprengt.

480 1 + 2́ ‖ 3́ ⁞ 4́ + 5 („Únbe⁞déutenheit" im emphatischen Vortrag hier gestattet). (Seltener Fall!)

491 Ein Beispiel für den Gegensatz von nord- und süddeutscher Betonungsweise; norddeutsch: 1 + 2́ | 3 + 4́ | 5́; süddeutsch: 1́ + 2 | 3́ + 4 | 5́.

492 1́ | 2̋ + 3́ | 4́ | 5́; auch in V. 491 könnte man daran denken, alle Hebungen zu betonen.

495 1 | 2 + 3́ | 4́ + 5́; der zweite Doppeltakt zersprengt.

Nat. To. 1542—93	Vortakt	Nachtakt	Unselbst. Zwischenvortakt	Zwischentakt	Symmetr. I.	Symmetr. II.
auf—auf	8	8	2	9	—	2
auf—ab	1	8	3	—	—	—
ab—ab	—	1	—	1	—	—
ab—auf	—	6	—	3	—	—

Die Vortakte fehlen hier fast ganz. Die vorhandenen 9 sind bis auf eine Ausnahme mit auf—aufsteig. Doppeltakt verbunden; die eine Ausnahme zeigt den Typus 1́ | 2 + 3́ | 4́ + 5 wohl mit Absicht:

Der Bírke | hangend Háar | den Bóden schlagen.

Nat. To. 2606—76	Vortakt	Nachtakt	Unselbst. Zwischenvortakt	Zwischentakt	Symmetr. I.	Symmetr. II.
auf—auf	7	11	1	6	3	2
auf—ab	2	6	2	2	—	—
ab—ab	—	4	—	2	—	—
ab—auf	4	4	2	4	—	—

2618 1 | 2 + 3́ + 4 | 5 oder 1 + 2́ | 3́ + 4 | 5́; man könnte auch daran denken, alle Akzente und die metrische Drückung hervorzuheben:

Hier fléhen | héilig | Eínsàme | zum Hímmel.

2608 1́ + 2 | 3́ ⋮ 4 + 5́ (und *ich* ⋮ bin allein |)

2617 1́ | 2́ | 3́ + 4 | 5: der erste Doppeltakt zersprengt.

2625 1 ¦ 2 + 3́ + 4 | 5; bei Betonung von „mir“ ist eine kleine Pause nach „nicht“ nicht gegen den Sinn.
2631 1 + 2́ || 3́ | 4 + 5́ oder || 3́ | 4́ + 5.
2635 1 + 2́ | 3́ || 4́ ¦ 5́; vierakzentiger Vers, zersprengt.
2636 1́ | 2́ + 3 + 4́ ¦ 5́ (vgl. unter „Rhythmische Malerei“ weiter unten). Besser als 1 | 2́ + 3 ¦ 4́ + 5;
2642 1́ | 2́ + 3 | 4́ + 5 ist nicht so gut (vgl. „Malerei“) als: 1́ | 2́ + 3 + 4́ | 5́ (vgl. V. 2636).
2647 1́ | + 2̋ || 3 + (4 + 5́); es ist erlaubt, nach „doch“ eine Pause zu machen wie nach „allein“ in Iph. V. 23, welchen Minor wegen der Pause nicht als Enjambement mitzählt.

Mah. 615—65	Vortakt	Nachtakt	Unselbst. Zwischenvortakt	Zwischentakt	Symmetr. I.	Symmetr. II.
auf—auf	10	10	—	1	3	2
auf—ab	2	1	3	2	—	—
ab—ab	1	—	—	1	—	—
ab—auf	—	3	—	4	—	—

Auszuscheiden sind 4 Sechser, die folgenden Rhythmus haben:

616. So sollte nur der Gótt, | der mich begeistert, | réden.
642. Erniedrigt, || und der Glánz | der Mauern Constantíns
648. Arábién || erhében. || Neuen Góttesdienst
658. die falschen Götter | stürz' ich; || neuer Gottesdienst |

Alle diese Sechsfüßler enthalten einen ungeteilten Dreitakter, dessen einleitende Silben ein Darüberweghuschen nahelegen, so daß sie als Zweitakter wirken. Die zwei (oder mit der erlaubten Betonung „Constantín“ die drei) letzten Verse haben gleichen Bau des Dreitakters.

Die Abtrennung des Dreitakters zeigt die Verwandschaft mit dem Alexandriner. — Zu besprechen sind:

617 1́ + 2̋ | 3 + 4́ ⁞ 5́; Verstärkte Akzentintensität im ersten Doppeltakt.

624 1́ + 2 | 3 + 4́ ⁞ 5́: ein kleiner Nachdruck auf „hier" scheint mir erlaubt zu sein.

638 Entweder 1́ | 2́ + 3 ⁞ 4́ + 5 oder mit völliger Auflockerung: 1́ | 2́ | 3́ | 4́ + 5. Die erste Art ist mangelhaft und befriedigt nicht.

663 1́ + 2́ | 3́ || 4́ + 5̋: Akzentverstärkung im 2. Doppeltakt.

Mah. 1199—1234	Vor-takt	Nach-takt	Unselbst. Zwischen-vortakt	Zwischen-takt	Sym-metr. I.	Sym-metr. II.
auf—auf	6	7	2	2	—	4
auf—ab	2	1	—	2	—	—
ab—ab	—	—	1	—	—	—
ab—auf	1	2	—	2	—	—

1201. *Wie?* | Hámmon! | Götter! || Trǘgt ⁞ das Aúge mich?

Der erste Doppeltakt ist durch Metr. Erhebung und Akzentvermehrung gesprengt. Zugrunde liegt der Typus 1 + 2́ | 3 + (4́ + 5).

1221. Gekǘhlt, daß nichts *mich* überráschen könne.

Vorausgesetzt, daß diese Akzentlage richtig ist, so sind nur zwei Möglichkeiten einer Teilung: 1́ | 2́ + 3 + 4́ ⁞ 5 oder 1́ | 2́ + 3 ⁞ 4́ + 5; keine von beiden befriedigt; der Vers ist unrhythmisch und wird erst erträglich durch kleine Pause nach „nichts": 1́ | 2́ | *3* + 4́ ⁞ 5́.

1232. 1 + 2 | 3́ || 4́ + 5.

1234. $\acute{1} \mid 2 + \acute{3} + 4 \mid \acute{5}$. Dieser symmetrische Typus II. Art wird auch nicht umgestoßen durch einen sekundären Akzent auf „Paare".

Mah. 1273—1304	Vortakt	Nachtakt	Unselbst. Zwischenvortakt	Zwischentakt	Symmetr. I.	Symmetr. II.
auf—auf	8	4	1	3	1	—
auf—ab	2	1	1	2	—	—
ab—ab	—	—	—	1	—	—
ab—auf	1	1	—	3	—	—

V. 1273 ist eine sehr gute Parallele zu dem von Zitelmann S. 32 untersuchten Vers:

So hámmre, | Zimmermann, | so hämmre, hámmre.

Entweder man betont stark Zímmermann nach dem logischen Akzent, dann müßte davor starke Pause stehen, die der Sinn nicht zuläßt. Oder aber man renkt den Vers rhythmisch ein, indem man „Zimmermánn" betont Den gleichen Fall haben wir hier:

Nun éile, | blick' umhér, | und wache, hándle.

1281 $\acute{1} \mid \acute{2} + 3 \parallel \acute{4} \mid \acute{5}$. Im zweiten Doppeltakt Akzentangleichung, Grundtypus wohl $\mid \acute{4} + 5 \mid$.

1294. | Und zwischen den Gefáhren bébend sucht | (Palmire)
Diese Akzentlage erlaubt keine gefällige Gliederung; notwendig ist dem Sinn nach je eine Pause nach „Gefahren" und „bebend", also $1 + 2 + \acute{3} \mid \acute{4} \mid 5$. Der Vers käme rhythmisch zurecht, dürfte man umstellen:

„Und bébend | zwischen den Gefáhren | súcht;

1296 Ich kann mir keine andere Einteilung denken, als:

„Sie siéht mich ⁝ bei dem Schein der Fáckeln ⁝ kómmen.

Das aber ist rhythmisch unmöglich. Der Vers würde gut durch die Umstellung:

Sie sieht mich kómmen | bei dem Scheín | der Fáckeln.

Mah. 1655—87	Vortakt	Nachtakt	Unselbst. Zwischenvortakt	Zwischentakt	Symmetr. I.	Symmetr. II.
auf—auf	6	3	—	3	1	—
auf—ab	8	2	—	—	—	—
ab—ab	—	—	—	2	—	—
ab—auf	—	1	—	1	—	—

1661 $\acute{1} \mid \acute{2} \parallel 3 + 4 + \acute{5}$: Der Vers wird durch den Mangel eines Akzentes nicht genügend gegliedert.

1673 $\acute{1} \mid \acute{2} \parallel 3 + \acute{4} \,\vdots + \overset{(\prime)}{5}$. Der zweite Teil gliedert sich, wenn es möglich ist, der letzten Silbe emphatisch einen Ton zu geben.

1678 $\acute{1} \mid 2 + \acute{3} \mid \acute{4} \mid \acute{5}$. Völlig aufgelockert; dem syntaktischen Bau nach liegt zugrunde $\acute{1} \mid 2 + \acute{3} + 4 \mid \acute{5}$.

1679 „die Fésseln, | die sie allzuschándlich | trúg".

Nach dieser Abteilungsweise müßte auch die 2. Hebung betont sein; das geht nicht an; betonen wir aber „állzuschändlich", so haben wir zwar einen Typus I der symmetrischen Art, aber die Pause vor $\acute{5}$ wird sehr schwach. Es bleibt nichts übrig als völlige Auflösung: $\acute{1} \mid 2 + \acute{3} \mid \acute{4} \mid \acute{5}$.

1684 „die Hőlle, | dieser Ort der Wúth, | des Jámmers".

Auch hier der gleiche Fall; wir müssen entweder alle Hebungen betonen $\acute{1} \mid 2 + \acute{3} \mid \acute{4} \mid \acute{5}$, wie es ja hier gut in den Vortrag paßt, oder auf eine gefällig gegliederte Form ganz verzichten.

Tankred 46—108	Vor-takt	Nach-takt	Unselbst. Zwischen-vortakt	Zwischen-takt	Sym-metr. I.	Sym-metr. II.
auf—auf	5	12	1	6	4	—
auf—ab	6	4	2	5	—	—
ab—ab	2	3	—	1	—	—
ab—auf	—	4	—	2	—	—

52 trenne ich so ab: $1 + \acute{2} \mid 3 + \acute{4} \mid \acute{5}$.

57 „doch sind es nicht allein die äußern Feinde“.

Um zu gliedern, müssen wir „nicht“ betonen und bekommen dann: $1 \vdots \acute{2} + 3 \mid \acute{4} + 5$.

63 $\acute{1} \mid 2 + \acute{3} \mid \acute{4} + 5$ oder $\acute{1} \mid \acute{2} + 3 + \acute{4} \mid \acute{5}$; die zweite Art ist doch wohl vorzuziehen.

74 $\acute{1} \mid 2 + \acute{3} \mid \acute{4} + 5$ (der erste Doppeltakt „ungeheure“ kann auch $\acute{2} + 3$ betont werden). Beide Mal ist die Pause vor 4 zu schwach, als daß der Vers rhythmisch gut klingen könnte.

82 $\acute{1} + \acute{\acute{2}} \mid 3 + (\acute{4} + 5)$ oder $\mid (3 + \acute{4}) + 5$? Ich ziehe die erste Art vor, weil die Adverbialbestimmung in Kommata eingeschlossen werden kann. (S. Fugenbildung.)

98 *Laßt* gegen den Verräth uns, | ohn' Erbärmen.

Eine kleine Pause nach „Laßt“ (s. Metr. Drückung und Nahtweite) wäre das einzige Mittel zur Gliederung des 1. Teiles.

Tankred 774—804	Vor-takt	Nach-takt	Unselbst. Zwischen-vortakt	Zwischen-takt	Sym-metr. I.	Sym-metr. II.
auf—auf	5	4	1	3	—	—
auf—ab	1	—	2	1	—	—
ab—ab	—	1	2	2	—	—
ab—auf	3	—	—	2	—	—

Auszuscheiden ist V. 800 als Vierer mit folgender Gliederung:

Erst schúldig; | aber dóppelt ⋮ wår' ich's | = 1 | 2+3́ ⋮ 4́ |.

782 Verráthen hab' ich weder Váterland |;

Der Vers ist rhythmisch nicht gut; möglich wären nur 1́ | 2̋ + 3 ⋮ 4́ + 5 oder 1́ + 2 | 3́ ⋮ 4́ + 5; am besten klingt er noch mit Auflockerung: 1́ | 2́ | 3́ | 4́ + 5.

785 1 | 2́ | 3 + 4́ ⋮ 5́: Der erste Doppeltakt gesprengt.

790 | Mich drängt, in einer unerhörten Lage |

Durch die Interpunktionen werden wir verwiesen auf die Symmetrieform I: 1́ | 2 + 3́ + 4 | 5́; die Betonung „unerhórten" (1́ | 2 + 3 + 4́ | 5́) gibt keine befriedigende Lösung.

Tankred 1636—77	Vortakt	Nachtakt	Unselbst. Zwischenvortakt	Zwischentakt	Symmetr. I.	Symmetr. II.
auf—auf	2	4	1	4	1	3
auf—ab	4	2	2	4	—	—
ab—ab	1	2	—	1	—	—
ab—auf	1	4	—	3	—	—

1643 1 ⋮ 2́ + 3 | 4́ + 5 oder | 4́ + 5́ mit Akzentangleichung.

1658 (tief in Traurigkeit) || Verlóren, hielt er unter unserm Chór ||.

Der Vers ist rhythmisch mangelhaft; man sollte eine deutliche Pause nach „er" einfügen dürfen:

Verloren hielt er | únter ⋮ unserm Chór.

Das wird deutlich, wenn wir umstellen (auf den Sinn kommt es hier zunächst nicht an): || Hielt er verlóren | únter ⋮ unserm Chór ||.

1661 || Auf einmal sprengen beide fort; der Held ||;

Durch die Interpunktion veranlaßt, könnte man denken an 1́ | 2 + 3́ + 4 | 5́ oder 1́ | 2́ + 3 + 4́ | 5́;

man kann aber auch allen Hebungen bei lebhaftem Vortrag ruckweisen Akzent geben: 1́ || 2́ | 3́ | 4́ || 5.

1669 1 + 2́ || 3́ | 4́ | 5́: Der zweite Doppeltakt gesprengt.

Romeo 896—930	Vortakt	Nachtakt	Unselbst. Zwischenvortakt	Zwischentakt	Symmetr. I.	Symmetr. II.
auf—auf	3	3	—	5	—	—
auf—ab	2	5	1	1	—	—
ab—ab	2	1	—	2	—	—
ab—auf	3	2	—	1	—	—

896 Wegen des Mangels eines Akzentes nicht einteilbar; die symmetrische Form 2. Art würde erreicht, dürfte man hier „flámmenhufigés" betonen: 1́ | 2́ + 3 + 4́ | 5́; daran mag hier die besondere Auffälligkeit des „Endakzentes" (s. Wortbetonung) liegen. Eine kleine rhythmische Besserung erzielt man durch 1́ | 2́ | 3́ + 4 | 5́, oder durch eine Umstellung eben dieser Betonungsart:

Du flámmen⁝húfiges Gespánn, | hináb! = *1́* | *2́*+3+*4́* | *5́*.

900 Es scheint hier, obwohl es mich rhythmisch nicht befriedigt, nichts möglich zu sein als: 1́ | 2 + 3́ | 4 + 5́.

910 Der gleiche Fall wie 900. Es ist kein Zufall, daß Verse von gleichem Vorstellungsinhalt auch in gleicher Form auftreten.

915 || *Komm*, mílde, | líebevolle Nácht, | *Komm*, gíb ||

Symmetrischer Typus II; beide Einzeltakte weisen aber noch Nahterweiterung durch metrische Drückung auf.

Romeo 1164—1216	Vortakt	Nachtakt	Unselbst. Zwischenvortakt	Zwischentakt	Symmetr. I.	Symmetr. II.
auf—auf	7	6	1	3	—	1
auf—ab	5	2	3	5	—	—
ab—ab	1	—	2	1	—	—
ab—auf	4	6	—	3	—	—

1182 1́ | 2́ | 3́ | 4́ + 5; zugrunde liegt vielleicht 1 | 2 + 3́ | 4́ + 5.

1190 Wie Púlver in *nach*läss'ger Kríeger Flásche.

Da die 4. und 5. Hebung durch Pause getrennt sein müssen, so bleibt nur der symmetrische Typus II, der aber durch metrische Drückung modifiziert ist: 1́ | *2́* + *3́* + 4́ | 5́.

1212 1́ | 2 + 3́ + 4 | 5́ oder 1́ + 2 | 3́ + 4 | 5́, da die Zahl „zwánzig-hundert-taúsendmal" verschieden geteilt werden kann bei gleicher Akzentlage.

Romeo 1582—1614	Vor-takt	Nach-takt	**Unselbst. Zwischen-vortakt**	**Zwischen-takt**	Sym-metr. I.	**Sym-metr. II.**
auf—auf	3	5	—	2	—	1
auf—ab	2	2	2	3	—	—
ab—ab	1	—	—	1	—	—
ab—auf	2	5	—	2	—	—

1592 der Líppe, wie der Wánge Rósen ⁝ schwínden.

wohl 1́ | 2 + 3́ + 4 | 5́, aber durch sekundären Akzent auf 4 gestört.

1605 1́ | 2́ + 3 || 4́ | 5́: zweiter Doppeltakt zersprengt.

Romeo 1622—67	Vor-takt	Nach-takt	**Unselbst. Zwischen-vortakt**	**Zwischen-takt**	Sym-metr. I.	**Sym-metr. II.**
auf—auf	2	6	—	6	—	—
auf—ab	5	3	1	1	—	—
ab—ab	2	2	1	1	—	—
ab—auf	3	3	—	4	—	—

Auszuscheiden sind zwei Sechsfüßler:

1646 daß der entsétzliche | Begriff || von Tod und Nácht

1662 Mit Knóchen | eines gróßen ⁝ Áhnherrn, | wie einer Kéule

(Vgl. dazu unter Mah. 616.)

1639 *Wie* aber, wenn ich in die Grúft gelegt,

Nach „ich“ darf Komma stehen und Pause eintreten: 1́ | 2́ | 3 + 4́ + 5. Aber selbst so entsteht kein gefälliger Rhythmus.

1654 1́ | 2́ || 3 + 4́ | 5́: erster Doppeltakt gesprengt.
1661 Der gleiche Fall wie 1639: 1́ | 2́ | 3 + (4́ + 5):
Und Týbalt | zérr' ich | aus dem Leichentuche.

Romeo 1735—58	Vortakt	Nachtakt	Unselbst. Zwischenvortakt	Zwischentakt	Symmetr. I.	Symmetr. II.
auf—auf	2	—	—	3	—	1
auf—ab	3	—	—	—	—	—
ab—ab	1	1	—	2	—	—
ab—auf	2	2	—	4	—	—

Auszuscheiden ist ein Sechser:
das álles | dünn vertéilt, || nach etwas aúszusehn | oder noch besser: das álles | dúnn | verteilt, || nach ⁽ˊ⁾etwas áuszusehn.
1738 || Mir fällt ein Apothéker ein. Er wohnt ||
Nach der Akzentlage ist nur Symmetr. Typus I möglich: 1́ ⋮ 2 + 3́ + 4 | 5́.
1756 1 + 2 + 3́ | 4 + 5́: ungegliederter Dreitakter.

Romeo 1851—84	Vortakt	Nachtakt	Unselbst. Zwischenvortakt	Zwischentakt	Symmetr. I.	Symmetr. II.
auf—auf	2	10	1	6	—	—
auf—ab	1	2	—	3	—	—
ab—ab	1	—	—	1	—	—
ab—auf	3	—	—	2	—	—

Auszuscheiden ist ein Sechser:
1872 Der Himmel oben | őffnete, || mir Séligkeit
1874. In diesem Vers stellt sich, wie ich auch bei andern Lesern bemerken konnte, viel leichter die Betonung „Augenblícks“ ein, als die andere „Aúgenblicks“. Ich habe daher den Vers schon oben mitgezählt als 1 + 2́ || 3́ | 4́ + 5.

Erwin 120—43	Vor-takt	Nach-takt	Unselbst. Zwischen-vortakt	Zwischen-takt	Sym-metr. I.	Sym-metr. II.
auf—auf	1	3	—	2	—	1
auf—ab	1	1	2	2	—	—
ab—ab	—	2	—	—	—	—
ab—auf	1	1	2	2	—	—

130 1́ + 2 | 3́ + 4́ | 5́, d. h. | 3́ | 4́ |: Der erste Doppeltakt ist wegen der Akzentangleichung nicht näher zu bestimmen.

141 Nur die eine Einteilung möglich: 1 + 2́ ¦ 3́ ¦ 4́ | 5́. Der Vers ist unrhythmisch: || Mit dieser gúten Séele hándeln. | Nur ||.

142 Nur zu nah | *liegt* eine freche Kälte | neben

Kann nur als symmetr. Typus I: 1́ | 2́ + 3 + 4́ | 5(́) mit metrischer Drückung aufgefaßt werden.

Claud. 603—624	Vor-takt	Nach-takt	Unselbst. Zwischen-vortakt	Zwischen-takt	Sym-metr. I.	Sym-metr. II.
auf—auf	3	—	—	4	1	1
auf—ab	2	1	—	2	—	—
ab—ab	—	—	—	1	—	—
ab—auf	1	1	1	3	—	—

609 || Mit meiner Saiten Ton an's Fenster ||.

Der Vers ist zersplittert durch die vielen Akzente, die zu viele Pausen hervorrufen: 1 ¦ 2́ ¦ 3́ | 4́ | 5́. Rhythmisch besser, obwohl nicht vollkommen, wäre eine Änderung „Saitenspiel“: 1 ¦ 2́ + 3 | 4́ | 5; rhythmisch gut wäre: „Mit Saitenspiel darauf an's Fenster...“: 1́ + 2 | 3 + 4́ | 5́.

Lauchstädt 85_{4-31}	Vor-takt	Nach-takt	Unselbst. Zwischen-vortakt	Zwischen-takt	Sym-metr. I.	Sym-metr. II.
auf—auf	2	6	—	2	1	1
auf—ab	2	4	—	3	—	—
ab—ab	1	1	—	—	—	—
ab—auf	—	—	—	2	—	—

Auszuscheiden sind zwei Sechser:

85_{19} Vertraúend | überliéfre, || der die Seélen ⁞ führt.

85_{20} Sogléich | ist er gerégelt || und ein r(ó)oher ⁞ Stóff

Zu besprechen ist nur der V. $85_{,13}$: Er ist rhythmisch mangelhaft, aber dem Inhalt konform: 1́ || 2 | (3 + 4́) + 5́.

Prolog Leipzig 24. Mai 1807	Vortakt	Nachtakt	Unselbst. Zwischenvortakt	Zwischentakt	Symmetr. I.	Symmetr. II.
auf—auf	10	7	—	8	4	1
auf—ab	2	6	2	5	—	—
ab—ab	1	2	—	—	—	—
ab—auf	—	1	1	2	—	—

3 Vom Stúrme | wúthend | hin und hér | geschléudert;

Der erste Doppeltakt zersprengt: 1́ | 2́ | 3 + 4́ | 5́. Man könnte mit dem gleichen malenden Effekt auch abteilen: 1́ | 2́ | 3́ ⁞ 4́ + 5.

4 Beléhrung! já! sie kann uns híer nicht féhlen.

Kaum anders abzuteilen als: 1́ | 2́ | 3 + 4́ | 5́ (mit zersprengtem erstem Doppeltakt.

50 *Dann*, wer als Ménsch uns Béifall geben mag:

Mit dieser Akzentlage nur so zu gliedern: 1 + 2́ | 3́ + (4́ + 5).

Halle 113—152	Vortakt	Nachtakt	Unselbst. Zwischenvortakt	Zwischentakt	Sym. metr. I.	Symmetr. II.
auf—auf	3	10	—	5	1	—
auf—ab	2	6	1	3	—	—
ab—ab	1	2	1	1	—	—
ab—auf	1	1	—	1	—	—

Auszuscheiden ist der Sechser:

131 Nun offenbárt er sie | durch Léhre, durch Exémpel.

Sehen wir ab von den jeweils einzeln besprochenen Versen und ziehen wir nur die unzweifelhaft geglie-

derten in Rechnung, was ja zur Gewinnung eines Durchschnitts genügt, so haben wir:

	auf—auf oder auf—ab	ab—ab oder ab—auf	Nachtakte + unselb. Zw.-Vort.	Vortakte	Zwischentakte	Symmetr. I.	Symmetr. II.
Tasso 1125—1196	36	22	23	17	18	—	1
1914—1967	25	15	18	10	12	2	1
2189—2241	26	12	14	9	15	1	2
3434—3453	10	3	6	4	3	2	1
Nat. To. 448— 498	30	11	14	13	14	1	—
1542—1593	39	11	28	9	13	—	2
2606—2676	37	20	30	13	14	3	2
Mah. 615— 665	29	9	17	13	8	3	2
1199—1234	22	6	13	9	6	—	4
1273—1304	22	6	8	11	9	1	—
1655—1687	22	4	6	14	6	1	—
Tankr. 46— 108	41	12	26	13	14	4	—
774— 804	17	10	10	9	8	—	—
1636—1677	23	12	15	8	12	1	3
Romeo 896— 930	20	11	12	10	9	—	—
1164—1216	32	17	20	17	12	—	1
1582—1614	19	11	14	8	8	—	1
1622—1667	24	16	16	12	12	—	—
1735—1758	8	12	3	8	9	—	1
1851—1884	25	7	13	7	12	—	—
Erwin 120— 143	12	8	11	3	6	—	1
Claud. 603— 624	12	7	3	6	9	1	1
Lauchst. 85_{4-31}	19	4	11	5	7	1	1
Prolog Leipzg. 1807	40	7	19	13	15	4	1
Halle 113— 152	30	8	21	7	10	1	—
Die Gesamtsumme:	620	261	371	238	261	26	25

Dadurch erfahren die Angaben bei Zitelmann einige Modifikationen. Auch wir finden, daß die Nachtaktverse (im Durchschnitt) überwiegen; daß Goethe ferner den Zwischentakt vor dem Vortakt bevorzugt. Aber das Verhältnis der auf—aufsteigenden oder auf—absteigenden zu den ab—absteigenden oder ab—aufsteigenden Versen hat sich doch etwas zuungunsten der letzteren verschoben: 620:261, also etwa 7:3 (nicht wie Zitel-

MANN 4:3, sondern etwa das von ihm für Schiller, notabene meist aus Dramen, festgestellte Verhältnis). Das kommt wohl daher, daß ich ausschließlich Partien aus den Dramen entnommen habe, während Z. der nichtdramatischen Produktion bei Goethe den Vorzug gab. Die Gesamtzahl der symmetrischen Verse beider Arten bildet etwas über $5^1/_2{}^0/_0$ aller notierten Verse; zieht man jene ab, deren rhythmische Gestalt vielleicht auch anders bestimmt werden konnte oder nicht ganz feststeht, so bleiben doch immerhin 4—$4^1/_2{}^0/_0$. (Z. für Goethe $1^1/_2{}^0/_0$, für Schiller $6^0/_0$). Auch hier erklärt sich der Unterschied durch die Art der untersuchten Verse: Einmal sind die Schillerschen Verse meist den Dramen entnommen, die Goetheschen nicht, und dann betont ZITELMANN selbst S. 56 oben, daß die 17 Sonette Goethes, also die reine Lyrik, keinen symmetrischen Vers enthalten. Die Dramen aber werden zu diesem Typus schon durch das Enjambement mehr gedrängt.

VISCHER, Goethejahrb. 4,17 macht einigen Versen einen Vorwurf daraus, daß ein bedeutendes Wort am Versende nachhinke, so im Tasso:

„Da erklang |
Trompetenschall, und Lanzen krachten *splitternd.*“
„Der Augenblick des Handelns drängt uns *schon.*“
„Die Trauer wird durch Trauer immer *herber.*“
„Noch forscht mein Blick nach Rettung *hoffnungsvoll.*“
„Und widerstrebt euch beiden *ungeduldig.*“

Schiller habe das fast nie zugelassen. Wie man daraus einen Mangel konstruieren will, sehe ich nicht ein. Man teile zuerst die Verse rhythmisch ab; dann wird man kaum in Versuchung geraten, sie zu verbessern durch Voranstellung des „nachhinkenden“ Wortes, etwa:

„Die Trauer wird stets herber noch durch Trauer.“

Auch die vielleicht gewünschte Umstellung:

„Noch forschet hoffnungsvoll mein Blick nach Rettung.“

leidet an dem Mangel einer übersichtlichen rhythmischen

Gliederung. Man muß sich in solchen Fällen eben hüten, prosastilistische Regeln zur Anwendung bringen zu wollen.

Manchen Aufschluß über das rhythmische Empfinden gibt auch der Vergleich der verschiedenen Fassungen ein- und desselben Verses. Ich kann den Text nur hier ausnahmsweise setzen und verweise für die andern Fälle auf die Varianten der W. A.:

Iph. 3. Wie in das innre | Héiligthum | der Gö́ttin
> Wie in der Gö́ttin | stilles | Heiligthum.

Der Vers wird durch Isolierung des „stilles“ feierlicher. Die Hauptfuge trennt nicht mehr Adjektiv und Substantiv, was ungewöhnlich ist.

Iph. 4. Tret ich mit Schá̈uder | wie das érstem(ˊ)al
(im zweiten Teil ungegliedert).

> Tret ich | von schá̈uderndem Gefühl ergriffen

(unklar, ob $\acute{1} \mid \acute{2} + 3 + \acute{4} \mid 5$ oder $1 \mid \acute{2} + 3 \mid \acute{4} + 5$).

> Tret ich noch jétzt | mit schá̈uderndem | Gefühl

(orchestische Fuge).

Iph. 17. Der unklar gegliederte Vers $1 \mid \acute{2} + 3 + \acute{4} + \acute{5}$ wird zu $1 + \acute{2} \parallel 3 + \acute{4} \mid 5$ (orchest. Fuge).

Iph. 128. $1 + \acute{2} \parallel 3 \vdots 4 + \acute{5} > 1 + \acute{2} \parallel 3 \vdots \acute{4} + 5$.

Dagegen empfinde ich die ursprüngliche Fassung als die rhythmisch bessere in:

Iph. 280. Und was sie dir | und deinem Háus | gedénken
> Und was sie ⋮ deinem Háus | und dir ged(ˊ)enken.

Ferner sind zu nennen:

Iph. 435. $1 \mid 2 + \acute{3} \mid 4 + \acute{5} > 1 + \acute{2} \mid 3 + \acute{4} \mid \acute{5}$ (orchest. Fuge).

Iph. 699 ff.: Die unklare Gliederung

$$\left.\begin{array}{l} 1 \mid 2 + \acute{3} \mid \acute{4} + \acute{\acute{5}} \\ 1 \mid 2 + 3 \vdots \acute{4} \vdots \acute{5} \end{array}\right\} \text{ wird zu } \left\{\begin{array}{l} 1 + \acute{2} \parallel \acute{3} + 4 \mid \acute{5} \\ 1 + \acute{2} \parallel \acute{3} \parallel 4 + \acute{5} \end{array}\right.$$

Iph. 900. $1 + 2 + \acute{3} \mid 4 + \acute{5} > 1 + \acute{2} \parallel 3 + \acute{4} \vdots \acute{5}$.

Iph. 641. Da ích ¦ *seit* meiner ersten Zéit | alléin
Mit dír | und déinetwillen | lében mag.
\> Da ich mit dír | und déinetwillen ¦ núr
Seit meiner Kíndheit | léb | und leben mág.

Aus Tasso folgende Verse:

1089 H^2 1́ + 2 || 3́ | 4 + 5́ > H^2 1́ + 2 || 3́ || 4́ + 5.

1744 HSS^1E 1 + 2 + 3 + 4́ + 5 (*ein* Akzent) > 1 + 2́ | 3 + 4́ ¦ 5.

3187 H^1 1 ¦ 2 + 3́ | 4́ + 5 > H^2 1́ | 2(́) + 3 + 4́ | 5́.

1485 H^2 Dir fehlt und sích, || *so* stráfe, | so verstóße
H^2 „ „ „ „ , *dann* stráfe, *dánn* verstöße.

Der Vers bekommt dadurch mehr Wucht.

Rom. 296 H: 1 + ¦ 2 + 3́ | 4 + 5́ > (Riemer): 1 + 2́ || 3 + 4́ | 5́.

H. Erblick' ich Vetter Páris gerne hier.
R. > Erblick' ich gérn hier meinen Vétter Páris.

Dadurch kommt das wichtigste Wort in betonte Stellung am Versende. — Welcher Fassung man den Vorzug geben will, bleibt fraglich in Iph. 131:

Umschwébet nicht | mit frohem Flúg | der Síeg || (das Heer?)
\> Umschwébt ¦ mit frohem Flúge ¦ nicht der Síeg || (das Heer?)

Die ursprüngliche Fassung ziehe ich vor in Tasso 2151 H^2:

Auf kurze Zéit | entférnte, || sollt' es wóhl
Fúr ihn und ándre || gút | und nútzlich sein.
\> Auf eine kurze Zéit entférnte, | sóllt'
Es wohl ¦ für ihn und ándre | nútzlich sein.

Besonders der erste Vers hat durch die Änderung rhythmisch keineswegs gewonnen. Um nicht zu sehr ins Detail zu kommen, muß ich mich darauf beschränken, hier nur noch die einzelstehenden Verse aus dem Schutzgeist anzuführen, die bei der Umarbeitung zugleich eine rhythmische Änderung, meist zu ihrem Vorteil, erfahren haben: *V. 372*, *520*, *561*, 1001, *1024*, *1065*, *1127*, 1148, 1156, 1176, *1193*, 1201, *1247*, *1371*, 1407, *1436*, *1471*, *1567*, 1587, *1665*, *1783*, *1834*, 2126; in zweiter Linie auch die Vv. *368*,

1063, 1147, 1163, 1204, 1297, *1427*, 1453 (zugleich Sechser > Fünfer), 1517, 1779, 1854, *2090*. Vers 1664 ist schwerlich eine Besserung. Alle kursiv gedruckten Verse bekamen durch die Umarbeitung orchestische Fuge, also 18 von 36!

Meistens tritt zur akzentuellen auch eine Besserung der Melodie hinzu; sie bewegt sich in bestimmteren Tonschritten. — Nicht immer aber liegt einer Änderung, die sich nicht auf den Inhalt bezieht, der Wunsch zugrunde, akzentuelle Gliederung oder Melodieform zu bessern. Ich nenne hier nur das eine Beispiel Tasso 2309 ff.: Zuerst

H²: Und das verdrießt mich; denn er weiß so glátt ||
Und so bedíngt zu spréchen, daß sein Lób ||
Erst récht zum Tádel wird und daß nichts méhr, ||
Nichts tiefer dich verletzt als *eben* Lób ||
Aus seinem Múnde.

H² > Und das verdrießt mich *eben;* denn er wéiß ||
So glátt und so bedíngt zu spréchen, daß ||
Sein Lob erst récht zum Tádel wird und daß ||
Nichts méhr, nichts tiefer dich verlétzt als Lób ||
Aus seinem Múnde.

Die ganze Umstellung ist hervorgerufen durch die Vorwegnahme des *eben*. Dadurch ist zwar eine Neuabteilung bedingt, die stärkere Reihenbrechung aufweist als zuvor. Auch die Akzentzahl ist etwas gehäuft. Aber der rhythmische Gesamteindruck ist kein wesentlich anderer.

Endlich verweise ich noch auf die „Älteste Gestalt der Zueignung", abgedruckt und besprochen von Suphan, Zfd. Phil. 7,224, welche für dieses Kapitel manches interessante Beispiel beisteuern kann.

Der Bau der Goetheschen Verse ist, soweit wir es aus diesen Proben haben ersehen können, äußerst abwechslungsreich; fast in jedem der oben untersuchten Abschnitte sind Rhythmen jedes Typus vertreten, wenn natürlich auch gewisse häufiger auftreten (auf—aufsteigend, Nachtakt). Nirgends finden wir mehr als zweimal gleiche Gliederung hintereinander, und selbst solche 2 Verse

unterscheiden sich zum mindesten durch „klingenden" oder „stumpfen" Ausgang des vor der Hauptfuge liegenden Versteils. — Goethe liebt es aber auch nicht, trotzdem er auf klare Gliederung sieht, den Vers allzusehr zerfallen zu lassen. Im Prinzip lassen seine Jamben (siehe auch Fugentabelle: Nebenfugen!) nur eine Fuge deutlich hervortreten (SARAN: Iph. und Tasso seien gliedmäßig). Unter den Vortakten und Nachtakten sind daher ziemlich viele unselbständige, nicht scharf abgetrennte; die Zwischentakte sind nur in verschwindend kleiner Zahl Zwischenmitteltakte, die meisten sind durch eine Hauptfuge als Zwischennachtakt oder Zwischenvortakt charakterisiert. Unter ihnen sind viele unselbständige (vgl. die Einzelbesprechungen). Auch Verse ohne weitere Gliederung einer Vershälfte infolge mangelnden Akzentes finden sich nicht selten. Aus dem gleichen Grund haben die symmetrischen Verse vielfach nur eine ganz scharf geschnittene Fuge. Anderseits finden sich ganz fugenlose in den besprochenen Versen kaum, und auch in der Gesamtzahl sind sie selten (s. Fugentabelle).

Es herrscht also wohl Gliederung, nicht aber Zerstückelung und zerbröckelndes Auseinanderfallen. Ich kann mir nicht versagen, die Worte HILDEBRANDS, Beitr. z. d. Unterr. S. 199 mit einer kleinen Erweiterung ihrer Beziehung hierherzusetzen: „Die Mannigfaltigkeit des rhythmischen Wellenschlages ... tritt einem aber erst dann in ganzer Fülle entgegen, wenn man (statt der einzelnen Fälle) ein Ganzes übersieht, vielmehr überhört. Da hört man, wie sich das Ganze in einem Wechsel der verschiedenen Formen bewegt, welcher der wahre Träger des schönen Lebens wird, das dem Geheimnis des schönen Rhythmus entquillt. Die verschiedenen Formen sind doch nur verschiedene Darstellungen der einen Grundform, die im Hintergrunde still fortklingt. Um also das ganz deutlich zu machen, müßte freilich eine längere geeignete Stelle zu Gehör gebracht werden." Aber auch schon nach

Abschluß dieser Untersuchungen wird es uns sein, „als wenn wir bis jetzt einen Wanderer nur an einer gewissen Art seines gleichmäßigen Schrittes erkannt hätten, nun aber auch in seine geistbelebten Gesichtszüge hineinblickten. Unter diesem Gesichtspunkt ist der dichterische Rhythmus ein kristallner Spiegel des in den Zeilen wogenden Lebens geworden.“

Eine rhythmische Stilistik hätte Charakter und Ethos der einzelnen Versformen zu untersuchen und anzugeben, wie der Rhythmus mit dem zusammenhängt, was der Dichter ausdrücken will. Wie sehr die rhythmische Form durch den maßgebenden Gedanken oder die Stimmung beeinflußt ist, zeigt schon ZITELMANN (B. „Ästhetisches“). Ich füge dem noch einiges hinzu, was sich auf die anschauliche Malerei bezieht, deren die besprochenen Rhythmen fähig sind, und nehme die Beispiele aus den oben behandelten Versen:

Naus. 27. ..... Scherzen durch's Gebüsch ||
|| Die Nymphen? | Oder ¦ ahmt der frische ¦ Wind ||
|| Durch's hohe Rohr ¦ des Flusses ¦ sich bewegend ||

Man könnte versucht sein, den ersten Vers auch so abzuteilen:

Die Nymphen? | Oder ahmt ¦ der frische Wind

Schon die Form ist nicht gut in ihrer Gliederung, und die Wirkung wird lange nicht so erreicht, wie im ersten Fall: den schwachen Windstößen entsprechen die Wellenbewegungen: ‖ ····· | 2 ‿ 4 ¦ 5 und ⁄2 ¦ 3 ¦ ⁄5.

Naus. 51. Erheb ich mich .....
|| Von ungeméssnem | Schláf. || (Ich irrte nicht!)

Man sieht Ulysses sich strecken nach ungemessnem Schlaf. Die Wirkung wird nicht erreicht durch die süddeutsche Betonung: von úngemessnem ¦ Schlaf. ||

Tasso 1931. ..... wenn sein Lied
Uns | wie auf Hímmelswolken | trägt und hébt.

Eine einzige große Welle versinnbildlicht den Inhalt

aufs herrlichste in ihrem Sinken und langsamen Ansteigen: . S. auch 1949, 3435, 3439.

Tasso 1949. Der hin und hér | des Beifalls ⁝ Wóge treibt.

Hier haben wir die gleiche große Welle in umgekehrtem Verlauf:

Tasso 2194. Die Tâge | wo dein Geist | mit freier Séhnsucht
Des Hímmels | aúsgespanntes Bláu | durchdráng.

Der Rhythmus ist hier von unnachahmbarer Schönheit. Hinauf, höher hinauf dringt der Geist zu dem weithin im Bogen sich spannenden Himmelszelt: (symmetr.). Das gleiche Aufsteigen haben wir in 2219:

Und hob mein Géist | sich da zu schnéll | empór

Wunderbare rhythmische Malerei enthüllt uns der Vers Tassos 3434 und die folg.:

Ich ⁝ scheine nur die stúrmbewegte | Wélle

Die gleiche Figur zeigt Vers 3439:

Der Wélle | die Bewéglichkeit | gegében

Und dann die folgenden zwei Verse mit der allmählichen Steigerung: Die Welle schwillt und schwillt und — sinkt ermattet zurück:

Sie séndet | ihren Stúrm, | die Welle flieht
Und schwánkt und schwíllt | und beugt sich schâumend | über.

3448 Man beachte den Wechsel ganz entgegengesetzter Typen:

Zerbróchen | ist das Stéuer | und es krácht
Das Schiff | an allen Séiten; | bérstend réißt
Der Bóden | únter meinen Füßen | áuf!

Hier liegt die Wirkung sowohl in der Tonmalerei als in der rhythmischen Form, die der geschilderten Bewegung homogen ist.

Nat. 465. Und nun auf einmal, | wie der jâhe | Stúrz
Dir vorbedeutet.

Das Zusammenrücken der beiden Akzente am Schluß macht eine Pause zwischen ihnen nötig; die Wirkung spricht für sich selbst ohne weitere Erläuterung.

491. *Un*überwíndlich | úngeheúre | Lást
Auf Eíne | Mēnschen⁝brúst | zerknirrschend ⁝ wälzen.

Die vermehrten Akzente namentlich der 2. Zeile stellen die Worte lapidar nebeneinander, der Vers selbst scheint an der Last zu tragen.

Tankr. 1665. Auf einmal aber || stűrzt | Amenaíde
(Durch der Soldaten dichtgedrängten Chor.)

Die Vorwärtsbewegung wird durch das scharf abgesonderte „stürzt" glücklich dargestellt; es steht hier mehr im Sinn von „drängt", deutet also mehr eine Dauerhandlung an und ähnelt so dem „stieg" in folgenden Versen:

Nat. 1550. Da trócknete | die Thrāne, || freier Blíck
Der Hinterláss'nen || stiég | dem neuen Gótt
In des Olýmps | verklärte Ráume | nách.

Dem Inhalt entsprechend schlägt die absteigende Bewegung des 1. Verses in seinem 2. Teil ins Gegenteil um und wird von da ab beibehalten:

\ \ | / || / / / | / / /

Man sieht die Hinterlassnen in der Haltung des betenden Griechen zum Himmel emporschauen; den Eindruck erhöht besonders charakteristisch die starke Pause nach „stieg". Vgl. auch Iph. 1038 und Rom. 1719.) —

2636. Sie kómmen! | Trágen meine Hábe | fórt
2647. Die Flótte | lóset sich vom Háfen | áb.

Falls wir diese beiden Betonungsarten akzeptieren dürfen, liegt in der starken Pause vor der letzten Hebung eine eigenartige Wirkung: das Forttragen, Ablösen kommt schön zum Ausdruck. Ähnliche Wirkungen bringt das Enjambement zwischen solchen Worten hervor (s. dort). Den gleichen Zweck, die Bewegung darzustellen, verfolgt der Bau des Verses Mah. 1224:

(Bring) || Ihn diese Nácht | durch diese Hállen | *her.*
Mah. 1213. Riß mich zu béiden | allgewáltig | *hin.* —

Rom. 1665: Es wäre verkehrt so zu lesen:

|| Er späht nach Romeo, | der seinen Körper ||

Vielmehr kommt die darstellerische Kraft der Worte erst zum Vorschein, wenn man den Einzeltakt abtrennt:

|| Er spåht | nach Rómeo, | der seinen Kórper ||

Rom. 1883. || So bréch' ich ⁝ deine mórschen | Kiefern auf ||

erinnert im Bau ganz an den von ZITELMANN S. 59 zitierten Vers G. KELLERS:

Und schåue | meine wéißen | Finger an.

Beide Male bringt die rhythmische Verzögerung durch Fuge zwischen Adjektiv und Substantiv eine dem Inhalt angemessene eigenartige Wirkung hervor.

Ganz ähnlich in Bau und Wirkung ist der Vers: Was wir bringen, Halle 151:

|| Im Schútz, | den ihm des Ádlers | Flügel spenden ||.

Die (an sich unerlaubte) Fugenlage zwischen „Adlers Flügel" bringt eine ruhige Würde hervor: Das Wappentier spreitet machtvoll seine Schwingen aus. Ähnlich Prol. Lpzg. 1807, V. 1:

|| Wenn sich auf hóher | Méeresfluth | ein Schiff || —

Ist es ferner Zufall, daß in der schönen Schilderung der Wildnis Nat. 1584 ff. die Gliederung so klar und einfach ist:

1584. $1 + \acute{2} \parallel \acute{3} \parallel 4 + \acute{5}$	1588. $1 + \acute{2} \parallel \acute{3} \parallel 4 + \acute{5}$
1585. $1 + \acute{2} \parallel \acute{3} + 4 \mid \acute{5}$ }	1589. $1 \mid 2 + \acute{3} \parallel \acute{4} + 5$
1586. $1 + \acute{2} \parallel \acute{3} + 4 \mid \acute{5}$ }	1590. $1 + \acute{2} \parallel 3 \mid 4 + \acute{5}$
1587. $1 + \acute{2} \parallel 3 + \acute{4} \mid \acute{5}$	1591. $\acute{1} \mid 2 + \acute{3} \mid 4 + \acute{5}$.

Nicht minder klar ist die rhythmische Teilung in den weichfließenden Versen Tasso 983—994. — Obwohl Faust nicht in den Kreis unserer statistischen Untersuchungen hereinreicht, kann ich es nicht unterlassen, die Verse vor der Walpurgisnacht hierherzusetzen, die ER. SCHMIDT, „ein Meisterstück von Natur- und Klangmalerei" nennt.

	Und wenn der Stúrm		im Wálde	braust und knárrt,	
	Die Riesenfichte		stürzend		Náchbaräste	
	Und Náchbarstämme		quétschend		niederstreift	
	Und ihren Fáll	*dumpf*, hóhl	der Húgel dónnert	

Das Sturmesbrausen äußert sich im aufsteigenden Rhythmus des 1. Verses; lauter kraftvoll absteigende Rhythmen schildern den Fall der Bäume.

Der Rhythmiker sollte, um seine Aufgabe voll zu lösen, feststellen, welche von den verschiedenen Kompositionen eines Liedes oder welche melodramatischen Ausgestaltungen einer Dramenpartie der vom Dichter gewollten rhythmischen Form treubleibt. Denn nicht zu selten wird der Komponist den nächstliegenden, gegebenen Rhythmus zugunsten eines anderen, komplizierteren verlassen. (Scherer, Zföst. Gymnas. 23 (1872) S. 692; Heusler, Weinhold's Germanist. Abh. 8,35 und Afda. 21,175.) Ich konnte aber in vorliegender Arbeit dieser Frage noch nicht näher treten.

Die Untersuchung der rhythmischen Formen ist nicht nur theoretisierende Spielerei mit ästhetisierendem Anstrich, sondern könnte praktische Bedeutung für die literarhistorische Forschung erlangen: Chronologische Fixierung, in Zweifelsfällen Feststellung des Autors könnte dadurch erleichtert werden. Den Weg zeigt folgendes Beispiel. Schipper, Goethejahrb. 17, 164 findet: Aus den 17 Sonetten sind das 9. und 10. (außerdem das 4., 7., 8., vielleicht auch das 1.) von Bettina inspiriert; die übrigen (2, 3, 5, 6, 11—17) von Minna Herzlieb. [Kuno Fischer, Goethes Sonettenkranz 1896, und V. Hehn, Goethejahrb. 6, 124 beziehen alle auf Minna Herzlieb.]

Zitelmann aber kommt auf rhythmischem Wege ohne Beziehung auf Schipper zu der ähnlichen Erkenntnis, daß sich die Sonette 9 und 10 von den andern in Form und Anzahl der verwendeten Typen so sehr unterscheiden, „daß man glauben könnte, zwei verschiedene Verfasser am Werk zu sehen. Hat der Dichter vielleicht unbewußt,

da er das Mädchen sprechen läßt, einfachere und zartere rhythmische Formen gewählt?"

Doch muß auffallen, daß Zitelmann diese Vermutung aus der geringen Anzahl verschiedener und aus der Zartheit der verwendeten Formen erschließt, während Schipper, vom Inhalt ausgehend, in der ersten Gruppe (also auch in 9 und 10) die „leidenschaftliche, impulsive Natur Bettinens," in der andern „das ruhige, unaufdringliche Wesen der Frommannschen Pflegetochter" erkennen will.

5. Wechselbeziehungen.

Eine statistische Untersuchung muß natürlich die einzelnen Erscheinungen gesondert behandeln. Sie stehen aber unter sich in inniger Wechselbeziehung. In den bisherigen Kapiteln habe ich nur kurze Hinweise auf diesen engen Zusammenhang und die gegenseitige Bedingtheit der einzelnen Gruppen geben können. Ich hole das jetzt zusammenfassend nach.

1. Das Auftreten der Fuge wird begünstigt bzw. sie wird verstärkt durch Hiat an der betreffenden Stelle:

Iph. 894. Warf die Verderblich*e* | *e*in faltenreich Gewand.

2. Die Endpause wird verstärkt durch Hiat. Dieser findet sich hier und in der Fuge am häufigsten (eingehende Behandlung in Teil V, 1).

3. Metrische Erhebung bewirkt vor sich stets eine kleine Pause; eine bereits bestehende Pause wird also verstärkt. Das äußert sich bei stärkerem syntaktischem Zusammenhang *a*) durch Fugenerhaltung:

Zueignung 9: Und wie ich stieg, | *zog* vón dem Fluß der Wiesen.
Zu. 93. Dem Glücklichen | *kann* és an nichts gebrechen.
Tasso 604. Der Greis, der würdigste, | *dem* éine Krone.
611. Vom Vatikan herab | *sieht* mán die Reiche
2383. Wohin das Glück | *dich* zú verpflanzen schien

b) durch Endpausenerhaltung:

Mah. 910. kein geheimes, || *Wohl*thät'ges Schrecken
1001. seiner Wünsche || *Starr*sinn'ge Thorheit

1759. der Gedanken || *Un*will'gen Frevel
206. dreitausend Jahre schützt ihr Ismaels ||
Gr*oß*müth'ge Kinder.
Iph. 795. Unser Schicksal || *Nicht* ohne Rückhalt ihr vertrauen.

Saran (Zueignung) bemerkt dazu, die metrische Drükkung sei ein vortreffliches Mittel, charakteristische Stellen der Rhythmopöie anzuzeigen. Sie findet sich denn auch meist im Anfang der Reihen oder des zweiten Hauptbundes, um deren Einsätze voller zu machen und die vorausgehenden Einschnitte zu unterstützen. Und Minor S. 101 meint schließlich dasselbe, wenn er sagt, der Vers der Zueignung „Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen" verstoße streng metrisch gemessen gegen den Satzakzent. Mache man aber vor „kann" eine Pause, so könne auch dem Satzakzent sein volles Recht werden.

4. Jede Inversion der grammatischen Folge der Satzglieder, vor allem Voranstellung eines Adverbs bedingt einen besonderen Iktus auf dem vorangestellten Wort. Die Folge ist eine Lockerung des rhythmischen Gefüges, eine Vertiefung des darauf folgenden Einschnittes. Sie wirkt an zwei Stellen: im Versende („Versvorschlag") und am Versanfang. Im 1. Fall wird die Endpause wenigstens angedeutet, im andern Fall entsteht Nahtvertiefung und meist metrische Drückung. Am Versende:

Tasso 2118. ...... *Bald* ||
|| Versinkt er in sich selbst, ...

Desgl. Tasso 2805, 2368, 2351, Nat. To. 215. Im Verseingang:

Tasso 2127. || *Dann* will er alles fassen, alles halten,
|| *Dann* soll geschehn, was er sich denken mag.

Desgl. Tasso 1900, 2571, 2591.

Den Zusammenhang beider Fälle zeigen sehr gut folgende Beispiele:

Nat. 568. || *Hier* lagst du todt in meinen Armen! *Hier* ||
Bezwang mich der Verzweiflung Tigerklaue
1565. || *Dort* lag sie todt in meinen Armen, *dort* ||
Sah ich, getäuscht, sie in das Leben kehren.

Desgl. Iph. 886, 1561, 1694; Claud. 271. (Ähnliche Verse, aber mit Satzschluß am Versende, verzeichnet Fries, Zföst. Gymnas. 57 (1906), Heft 12 als „Verse, die sich in den Schwanz beißen.“ Solche Fälle aber, wie z. B. Tasso 1714, 2721, Elp. 105, Claud. 1264, haben keine rhythmische Bedeutung mehr und nur Wert für die Stilistik.)

5. Die Wahl der Wörter im klingenden Versausgang ist nicht ohne Einfluß auf die rhythmische Wirkung der Verse. Schwere Senkungssilben bedingen eine Hemmung und damit schon bis zu einem gewissen Grade einen Abschluß des Rhythmus (s. Ausgänge).

6. Man sieht also, daß gerade die früher gern sogenannten „metrischen Unregelmäßigkeiten“ geeignet sind, den Rhythmus zu stützen. Es scheinen sich in der Tat bei Goethe die Erscheinungen des „höheren“ Rhythmus und des „niederen“ Rhythmus in der Weise reziprok gegenüber zu stehen, daß z. B. ein großer Prozentsatz metrischer Erhebungen Hand in Hand geht mit wenigen Brechungen, und daß umgekehrt Verse mit vielen und starken Enjambements metrisch fast immer „tadelfrei“ gebaut sind; bei letzteren wird eben der Dichter gezwungen, seine Verse genau zu skandieren, um die Fünfzahl der Hebungen einzuhalten.

Die Behandlung der Jamben wird bei Goethe allmählich metrisch kühner und freier, rhythmisch aber gesammelter und geschlossener. Diese rhythmische Konsolidierung braucht nicht wie bei Schiller ein Befähigungsnachweis fürs Drama (Zarncke) zu sein, sondern wird sich notwendig geltend machen, sobald nur die Poesie einmal höheren Stil anstrebt.

6. Gliederung höherer Ordnung als die Reihe. (Strophische Struktur).

Während im lyrischen Jambus die einzelne Reihe nicht für sich allein steht, sondern nach dem Grundsatz der Responsion zu höheren Ordnungen (Kehre, Absatz,

Strophe), durch Zusammenfassung von zwei oder auch drei Reihen sich aufbaut, ist beim reimlosen dramatischen Jambenfünffüßler die Versreihe in der Regel die höchste rhythmische Einheit. Jede Versreihe schafft und enthält in sich den Rhythmus vollständig; jede folgende Reihe wiederholt ihn bloß. (Bei dramatischen Reimpaarjamben übernimmt die Gruppe der zwei Reihen diese rhythmische Rolle. Eine weitere höhere Ordnung pflegt auch hier nicht aufzutreten.)

Dennoch treffen wir im reimlosen dramatischen Jambus Goethes auf Erscheinungen, deren Wesen in einer Zusammenfassung über die Reihe hinaus beruht. Schon in den für Goethe charakteristischen zahlreichen Einzeilern an belebten Stellen des Dialogs zeigt sich das. Frage und Antwort, Herausforderung und Abwehr des Spielers und Gegenspielers binden je zwei Verse zu einer rhythmischen Gruppe: Nat. To. 425—447; 1817—1842: Gerichtsrat, Frage, klingend — Hofmeisterin, Antwort, stumpf; Tasso 1395—1405: Tasso, Herausforderung, klingend — Antonio, Abwehr, stumpf; 1729—1740: Prinzessin, Frage, klingend — Leonore, Antwort, stumpf.

Auch wenn der Dialog sich in Zweizeilern bewegt, ist es meist nichts anderes als eine Zusammenfassung der beiden Reihen; so z. B.:

Von den 8 Zweizeilern Tasso 472 die 6 letzten; in fünfen davon wechselt der Ausgang regelmäßig ab: klingend—stumpf.

Nat. To. 2382 f. Von den 8 Zweizeilern hat nur der 7. Brechung. Eine regelmäßige Abwechslung der Ausgänge besteht zwar nicht, dafür kann man aber hier sogar je 2 Zweizeiler responsorisch zu einer Einheit von 4 Versen zusammenfassen.

Nat. To. 2418 f. Nur zwei von den acht Zweizeilern zeigen Brechung. Auch hier erlaubt Frage und Antwort eine Zusammenfassung zur rhythmischen Gruppe von 4 Versen.

Auch bei längeren geschlossenen Reden einer Person liebt Goethe diese paarweise Gruppierung, die geeignet ist, den Rhythmus sehr klar hervorzuheben: Tasso 397—423: fast lauter Zweizeiler, deren einzelne Reihen meist in sich selbständig sind, Tasso 443—56: achtmal zwei Verse ohne Brechung; 1013—22: fünfmal zwei Verse ohne Brechung. Weitere Beispiele sind leicht auffindbar.

Etwas anders ist der rhythmische Charakter bei Zusammenfassung von je zwei Versen, die durch deutliche Brechung jeweils unter sich verbunden sind: Tasso 1857—68, 3141—47, 3175—79, 3304—08; Nat. To. 1570 bis 1594 (nicht lauter Zweizeiler). Derartige Beispiele finden sich in Masse.

Den mehr lyrischen Charakter der Goetheschen Jamben zeigen dann auch interessante Verskonstruktionen wie die folgende:

Nat. 2609 f.
{*Hier* sprechen edle Männer nach Gesetzen
{Und Krieger lauschen auf gemess'nes Wort. (—)
{*Hier* flehen heilig Einsame zum Himmel,
{Beschäftigt strebt die Menge nach Gewinn. (—)

Wir haben paarweise Gruppierung der Verse, die Anfänge der Gruppen sind durch metrische Drückung hervorgehoben. Der stumpfe Ausgang jeder Gruppe bewirkt beinahe das Auftreten einer im Rhythmus mitzählenden Pause, wie sie sonst nur die Lyrik kennt (rhythmische im Gegensatz zu toter Pause). Der syntaktische Bau ist in entsprechenden Versen ähnlich. — Vgl. auch Iph. 1444 ff. Auch diese Beispiele sind nicht allzu selten.

Endlich sei noch hingewiesen auf die auch im Druck der W. A. hervorgehobene beinahe strophische Abteilung der Verse Tasso 2482 ff., Tankred 774 ff. und 1622 ff., die durch den Inhalt gerechtfertigt ist.

7. Zusammenfassung des „Rhythmischen".

Als rhythmisch wichtigste Merkmale fanden sich folgende Tatsachen: Die fünf nebeneinander liegenden

gleichen Glieder werden nur selten unabgeteilt als Ganzes gesprochen. Sie werden in zwei, seltener in drei, beim Vortrag deutlich zu scheidende Teile zerlegt. Dabei ist bevorzugt die Fugenlage nach der 2. Hebung, nicht ganz so häufig die nach der 3. Hebung. Diese Punkte sind die ganzzahligen Teilungen nach dem goldenen Schnitt. (Nur selten werden beide Punkte durch gleichstarke Pause markiert: Zwischenmitteltakt). Diese Teilungen sind zugleich die am leichtesten verständlichen und doch formvollendetsten. Würden sie aber ohne Unterbrechung beibehalten und wäre jeder Vers in sich abgeschlossen, so entstünde der gefürchtete „Jambentrab“. Goethe vermeidet ihn durch stetigen kunstvollen Wechsel der Akzente nach Lage und Zahl und durch maßvolle Verwendung der Enjambements; d. h. statt der Summe 5 + 5 bildet er auch 6 + 4 und 7 + 3. Die Teilung 4 + 6 („Abtrennung“) ist ein Charakteristikum Goethes. Weiterer Zerstückelung des Verses in Lessings Art weicht er im Prinzip aus. Er verwendet daher auch mit Vorliebe nur halbe Brechungen, so daß mit dem 2. Vers der Rhythmus sich bereits wieder herstellt:

Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, | daß sie sich rhythmisch regt?

Gelegentlich tritt sogar eine rhythmische paarweise Zusammenfassung der Kola zu einer höheren Ordnung auf. So zeigt sein Vers straffe Rhythmik ohne Engherzigkeit, Freiheit ohne Zügellosigkeit. Seine Rhythmen zeigen die vornehm-ruhige Haltung, die wir am plastischen Kunstwerk zu schätzen gewohnt sind: größten Reichtum der Gliederung ohne Überladung, und Klarheit. Die Massen zerfallen bei jedem echten Kunstwerk nicht in planlos aneinander gefügte Stückchen, vielmehr sondern sie sich in wohlgeordnete Gruppen, die dennoch sich fest zusammenfügen zu einem wohlgefälligen größeren Komplex, in unserm Fall zur rhythmischen Reihe. Ein gutes Beispiel für dieses Bestreben nach rhythmischer Konsolidierung

bilden in ihrer ursprünglichen und in der späteren gebesserten Gestalt die Verse Iph. 1089—91 und Tasso 1406—07.

Goethe will selbst, daß der Rhythmus seiner Verse zur Geltung kommt; er sagt in den „Lehrjahren" 4. Buch, 19. Kap. „Nicht wenig trug dazu (zum richtigen Wiedergeben eines Dramas) bei, daß er (Serlo) auch Gedichte lesen ließ und in ihnen das Gefühl jedes Reizes erhielt, den ein wohlvorgetragener Rhythmus in unserer Seele erregt, anstatt daß man bei anderen Gesellschaften schon anfing, nur diejenige Prosa vorzutragen, wozu einem jeden der Schnabel gewachsen war."

Das Rhythmische des Kunstwerks gehört zu dem, was der Nur-Genießende zwar als harmonisch empfindet, was aber von ihm nur selten abgesondert vom Gesamteindruck angeschaut und gewürdigt wird. Technische Betrachtungen, wie die vorliegenden, müssen nun aber doch auch einen praktischen Wert haben. Der echte Dichter, der aus sich selbst gestaltet, wird kaum Belehrung aus einer Theorie der rhythmischen Technik schöpfen wollen. Aber bedeutenden Wert haben solche Überlegungen für jeden, der Verse vorträgt, also für den Schauspieler und Rezitator, nicht zuletzt auch für den deutschen Unterricht der Schule. Der fünffüßige Jambus wird gewiß auch vom Dichter häufig gedankenlos verwandt. Versmessung hat doch den Zweck, den Wohlklang zu erhöhen dadurch, daß der Rhythmus zur Geltung kommt. Wenn ihn also ein Dichter selbst zerhackt und durch viele Fugenhäufungen und Endpausenabschwächungen auf eine Stufe herabdrückt, die von Prosa nicht weit entfernt ist, dann hätte er ebenso gut in Prosa schreiben können und seinen Zweck vielleicht noch besser erreicht als durch Verse, die immerhin eine Einschränkung bedeuten. Schreibt der Dichter aber seine Verse in der Absicht und zum Zweck, sie als rhythmisch wohlgefällige Fügungen, d. h. eben als Verse wirken zu lassen — und das hat Goethe getan —, so ist es unsere Pflicht, diese Absicht nicht zu

Schanden zu machen durch den sogenannten „natürlichen“ Vortrag. Man wird nie verlangen wollen, daß der Vortragende jeden Vers, weil er „schön klingen“ soll, vorher als rhythmisches Ganzes für sich allein hinstellt und ihn dann „sachgemäß“ nach bestimmten Gesetzen betont und abteilt. Aber das kann man verlangen, daß jener durch Überlegung und häufige Lektüre im Sinne der vorliegenden Arbeit sich eine gewisse „Sicherheit des Nachempfindens“ für seinen Vortrag aneignet, die den Hörer die rhythmische Gliederung unter allem Schlingwerk doch heraushören läßt. Er muß so weit kommen, daß er Verse gar nicht mehr anders lesen und sprechen kann denn als Verse; so weit sogar, daß auch ein der Landessprache nicht mächtiger Ausländer, auf den der Inhalt nicht wirken kann, an der rhythmischen Bewegung und an der Tonführung (s. flg. Kap.) Wohlgefallen findet, ähnlich dem, das reine Musik auf uns ausübt.

Und auch die Schule wird daraus Vorteil ziehen. Versteht es der Lehrer, außer der im Vordergrund stehenden inhaltlichen Erklärung und einer meist ziemlich dürftig gehaltenen äußerlichen Besprechung des Metrums, dem älteren Schüler zu zeigen, warum der Dichter diese oder jene Form gewählt hat, kann er ihn auf den Zusammenhang zwischen Inhalt und Rhythmus aufmerksam machen, kann er ihm endlich durch einen Einblick in den mannigfaltigen, stets wechselnden Rhythmenbau Verständnis und nachempfindendes Genießen übertragen, dann tut er mehr, als auf den ersten Blick scheinen mag. Denn dann ist der Schüler „von dem kahlen, starren Rahmen . . . vorgedrungen zur Fülle des schönen Lebens mit seiner Freiheit, hat Besitz ergriffen vom Gebiet der Kunst da, wo sie sich jedem, auch dem Geringsten, zum Vollgenuß leicht dargibt, in der Sprache in ihrer höchsten Vollendung.“ (Hildebrand, Beitr. z. dsch. Unt. S. 200.)

Vierter Teil.

Euphonisches und Melodisches.

1. Durch den Konsonantismus schlechtklingende Verse.

Einige Male treffen wir Verse, deren Konsonantismus einem wohllautenden Vortrag äußerst hinderlich im Wege steht, ohne daß eine bestimmte Wirkung beabsichtigt wäre:

Iph. 1032. Ihr knechtisch elend durchgebrachtes Leben.
1280. In euern feierlichen Zug mich mischen.
1425. Sich zwischen mich und die Erfüllung stellte.
Tasso 1195. Aus ihren frischen, reichen Ästen breche.
Tankred 487. und niederträchtig |
Der Macht, die ein Verbrechen heischt, gehorchen? |
495. So ist's das größte, das mich ihm entreißt.

Von Interesse sind hierfür folgende Änderungen:

Iph. 155. Oft wich ich schon dem Antrag mühsam aus.
> Oft wich ich seinem Antrag mühsam aus.
Tasso 1761. HSS[1] E ..... | allein du bist's so sehr
Die späteren: ..... | allein so sehr bist du's.
Prol. Eröff. Berlin 22 H[1] zuerst: ..... gebraucht der Kunst Gewalt |
H[1] dann: ..... gebrauchet Kunstgewalt |.

Umgekehrt aber bekommt der Vers zuweilen durch die Wahl der Konsonanten und Vokale einen eigenartig melodischen, gleichsam malenden Charakter: Nat. To. 1047 bei Schilderung des glitzernden Gewandes:

Wie reich und süß durchflimmert |
| Sich rein des Silbers und der Farben Blitz.

(Lauter s-Laute und helle Vokale: éi, í, á, ű.)

An anderer Stelle wirken wieder die dunklen Vokale:

Nat. To. 1713. | Laß eines dumpfen, dunklen Traumgeflechtes |
| Verworrne Todesnetze mich zerreißen.

Jedoch auf die Verwendung der hellen und dunklen Vokale und der weichen und harten Konsonanten kann ich mich nicht näher einlassen. Das würde uns zu weit vom Thema abführen. Ich habe nur kurz das Gebiet gestreift, hauptsächlich, um mit den ersten Beispielen zu zeigen, daß unter hunderten von Versen, die durch ihren Wohllaut entzücken, doch auch bei Goethe einmal einer ist, der des „süßen Wohllauts" entbehrt.

2. Reim.

Gerade, weil auch dieses Gebiet nur unvollkommen behandelt werden kann (soweit nämlich der Reim im Drama vorkommt), glaube ich die ausgedehnte Literatur hier angeben zu sollen:

[Kaspar Poggel, Grundzüge einer Theorie des Reims und der Gleichklänge mit besonderer Rücksicht auf Goethe. Hamm 1834. 8°. war mir nicht zugänglich.]

W. Grimm, Zur Geschichte des Reims, 1852.

W. v. Biedermann, Goetheforschungen 1879, S. 396—418 und Goethef. Neue Folge 1886, 358—78.

Vischer, Goethejahrbuch IV. 7 ff.

[E. Kunow, Beobachtungen über das Verhältnis des Reims zum Inhalt bei Goethe, Progr. Stargard i. P. 1888, 73 S., konnte ich bis jetzt nicht bekommen].

Ehrenfeld, Studien zur Theorie des Reims I, Abhandl. der Gesellschaft f. deutsche Sprache in Zürich I, 1897.

R. Hildebrand über Reim:ZfdUnterr. 5, 577 und 6, 1 ff; später in d. „Beiträgen z. dtsch. Unterricht, 1897, S. 172, 206, 359.

B. Wehnert, Goethes Reim, Diss. Berlin 1899 (über Reimreinheit mit Berücksichtigung der Frankfurter Mundart.

Pfleiderer, Beitr. 28_{300} über Reime des jungen Schiller.

E. Steiger, Reim und Rhythmus, Lit. Echo, II. Jahrg. Heft 23, Spalte 1609: Kritik von Arno Holz, Revolution der Lyrik, Berlin 1899.

Er. Schmidt, Deutsche Reimstudien I, Sitz.-Ber. d. Preuß. Akad. der Wiss. 1900 (XXIII), S. 430. (Phil.-hist. Klasse).

SCHÖNBACH, Vom Tod des Reims, „Zeit“ 32, 418; Ref.: Lit. Echo 5, 261.

HENKEL, von Goetheschen Reimen, Goethejahrb. 28, 231.

E. HOLZNER, Allerhand über den Reim, „Nation“ (1900) XVII, 46, 47.

H. FRÖBERG, Beiträge zur Geschichte und Charakteristik des dtsch. Sonetts im 19. Jhd., St. Petersburg 1904 (Eggers). Teilweise als Dissert. München 1904. — Kap. 2: Reim.

W. MASING, Sprachliche Musik in Goethes Dichtung, Quellen und Forsch., Straßburg 1910, Heft 108.

— — Siehe auch R. M. MEYER, Grundr. der Lit.-Gesch. 2. Aufl. S. 53. —

Über Allitteration: W. EBRARD, Allitterierende Wortverbindungen bei Goethe, 1. Teil. Progr. Nürnberg 1899.

W. EBRARD, Allitteration bei Goethe, Z. f. dtsch. Sprache X, 174.

W. EBRARD, Allitterierende Wortverbindungen bei Schiller, Euphorion 12, 504.

S. auch SCHILLER an GOETHE, 18. Juni 1796.

„Hör-, Schreib- und Druckfehler“, Aufsatz GOETHES 29_{255}.

Den euphonischen Schmuck des Reimes haben wir hier nur zu behandeln, soweit er von Einfluß auf die rhythmische Gestaltung der Verse gewesen ist. Er ist, wie MASING in ganz neuer Untersuchungsart (s. Melodie) gezeigt hat, auch melodischer Art, insofern er die Lautfarben der rhythmisch bevorzugten Silben zueinander in geregelte Beziehung bringt.

In den eigentlichen Dramen finden wir den gereimten Quinar*) nur in Romeo und Julia (abgesehen von dem Sonett Nat. To. 947); denn die Wiederholung des gleichen Wortes, wie etwa Mah. 872 nicht: 874 nicht, Tankred 964 nichts: 966 nichts, Tankred 1375 ihm: 1376 ihm: Romeo 1113 nicht: 1114 nicht u. a., ist wohl immer Zu-

---

*) HENKEL, Zfvgl. Litg. I, 321: „Der gereimte Quinar . . . fehlt der reinhaltenden Natur des Dichters gemäß bei Goethe in den in jambischen Fünffüßlern geschriebenen Stücken. Nur der zweite Teil des Faust 3,380 fg. und 924 fg. enthält in den entsprechenden metrischen Partien ein paar Reime, welche die Wechselrede zwischen Faust und Helena hervorlockt, und das Festspiel Epimenides II_6, V. 16 einen Reim in zwei abschließenden Versen.“

fall oder gehört, wie in den zwei letztgenannten Beispielen, in das Kapitel der syntaktischen Ausdrucksmittel. In den reimlosen anderen Stücken s. noch Prolog 1. Okt. 1791, V. 19:21 (Schwierigkeiten); rhythmische Gründe mögen mitspielen Epilog 31. Dez. 1791, V. 27:28; vielleicht auch Epilog 11. Juni 1792, V. 14:16. Zufällig entstanden die Gleichklänge V. 3:5 im Prolog „Krieg“ 15. Okt. 1793, V. 616—18 in Claudine. In Claudine 1303 dir: 1304 dir: 1306 dir: 1311 mir: 1316 dir sind die vielen gleichen Ausgänge, wobei natürlich an Reim nicht zu denken ist, trotz ihres größeren Abstandes voneinander keine besondere Zierde des Verses. — Ins Gehör fallen in diesen sonst reimlosen Stücken nur zwei wirkliche Reime: Claud. 853:854 (Glieder:wieder) und noch ausgeprägter Claud. 1243:1244 (Zusammen:auszukramen). Es scheint mir zu gewagt, aus einer von beiden irgend eine inhaltliche Beziehung zu konstruieren.

Eine große Tragödie hat Goethe in (meist paarweise) gereimten fünffüßigen Jamben geplant, s. Bruckstücke einer Tragödie. Aus dem Nachlaß W. A. I. Abt. 11,335.

Die Bearbeitung des Kotzebu'schen „Schutzgeistes“ ist natürlich hier als nicht originale Konzeption auszuscheiden.

Nun zu dem einzigen erhaltenen Drama, das gewollt den Reim verwendet, zu *Romeo*. Der Reim tritt hier meist an bestimmten, noch näher zu charakterisierenden Stellen auf, zumeist in Paaren, seltener in gekreuzter Stellung. Das Versgeschlecht wechselt beliebig; nur in V. 837—848 sind absichtlich lauter stumpfe Reime verwandt (der Prinz an der Leiche Tybalts). — Als mehr zufällig entschlüpfte Gleichklänge, die ohne bestimmte Absicht stehen, sind anzusehen 827 beide: 829 entscheide, 830 dich : 882 dich, 1977 Schwelle : 1979 Stelle. — In Vers 1136—37 sehe ich keinen Reim, da ich den zweiten Vers so betone: Des Fräuleins Liebster, Rómeó, wo íst èr?

Betrachten wir nun die noch verbleibenden Reime:

Am Ende einer Szene finden wir den Reim 24mal, darunter ist mit einer Ausnahme (4. Akt) auch stets der Aktschluß. Doch sind nicht alle gleich zu beurteilen: Abgang aller, Bühne leer: 112, 140, 161, 175, 213, 290 ff., 327, 350, 556, 695, 884, 1024, 1234, 1787, 1824, 2030. Abgang einer Person, Bühne nicht leer: 76 ff., 224, 835, 1051, 1531. Auftreten neuer Personen zu den vorigen: 286, 676, 1480. Eine ganze Szene bis zum Schluß mit Reim: 298—319. [Nicht mitgezählt werden natürlich die gereimten Alexandriner 560—89 und die Trimeter 590 bis 661.]

Eine ähnliche Rolle spielt der Reim am Ende einer längeren Rede im Szeneninnern als Abschluß: V. 25, 132, 245, 272, 480, 872, 945, 1902, und zwar ist es immer ein Reimpaar mit Ausnahme von 132—135, wo wir gekreuzte Reimstellung haben.

Sonst findet sich Reim noch im Szeneninnern: 185—190, 340—41, 346—47, 352—57, 515—20, 527—28, 817—18. — Besonders hinzuweisen ist auf V. 286—289. Der Reim schließt die Szene, wird aber dann mit freierer Stellung beibehalten bis zum Schluß der nächsten Szene, wo alle Personen die Bühne verlassen, und zwar 290—92 stumpfer Dreireim, 293—94 klingendes Reimpaar, 295 bis 297 ohne Reim. — Ähnlich wird der Reim über den Szenenschluß hinaus beibehalten 676—77 und 678—79; desgleichen 835—36 und 837—48.

Der Reim umfaßt größere Verspartien: 76—83, 161—68, 175—180, 298—319, 352—57, 515—20, 837—48, 872—81, 884—95, 1024—40 (die Verse 1026 und 1036 sind Waisen); 1258—61, 1266—67, 1271—74, 1279—80; 1531—36.

Wir haben hier auch die Gruppe 837—848 aufgezählt; denn der Reim 842:843 war ursprünglich vorhanden; der Vers 842 lautete vor Riemers Änderung in H:

Mein Vetter! Tybalt! Meines Bruders *Kind*! (: rinnt)

Endlich ist noch zu verweisen auf die Stellen, wo ein Fünfer mit einem oder mehreren Sechsfüßlern im Reim gebunden ist: 112—15, die drei letzten Verse Sechser, Szenenschluß; desgleichen 556—59 und 695—98; 1824—25 (Fünfer: Sechser, Szenenschluß); endlich 527 bis 528, wo ein Dreier auf einen Sechser reimt. — Über die Sechsfüßler (Trimeter und Alexandriner) und ihre rhythmische Berechtigung am Versende s. auch unter „Zu lange und zu kurze Verse“.

In der Art Shakespeares und in bewußter Anlehnung an ihn verwendet Goethe (auch Schiller) den Reim im Romeo gern im Szenenschluß. Die abschließenden Verse sollen dadurch mehr hervortreten. Diese Wirkung wird zum Teil erreicht; doch ist die Klippe des Trivialen dabei nicht immer vermieden (s. u.). — Das letzte Reimpaar tritt häufig gewissermaßen als Leitsentenz der sprechenden Person heraus, nach der sie in der Folgezeit zu handeln entschlossen ist, oder gibt sonstwie einen Ausblick auf die kommenden Ereignisse. So z. B.:

Rom. 80: Vergeblich Reden! Nicht den Schmerz zu heilen,
Ihn zu vergessen komm, und laß uns eilen!
(Zum Pagen) Nun schaffe Masken, Knabe. Rühre dich!
Page: Gleich soll für euch gesorgt sein — und für mich.
112 Merc.: Dann bin ich frisch, wenn euch Aurora thränt,
Und ihr vor Müdigkeit, vielleicht vor Liebe, gähnt.
Rom.: Laß ihn! denn so geziemt's den Freunden auf das Beste;
Ein jeder ziehe hin zu seinem eignen Feste.
140. Doch werbt nur, werther Mann, sucht euer Heil:
Mein Will' ist von dem ihren nur ein Teil.
Wenn sie aus Wahl in eure Bitte willigt,
So hab' ich im voraus ihr Wort gebilligt.
213—216. Die beiden letzten Verse lauten:
Ich gehe: doch so frech sich aufzudringen!
Was Lust ihm macht, soll bittern Lohn ihm bringen.
329. Benv.: Komm, schon wird's leer! Vergib mir, daß ich treibe.
Rom.: So komm denn! wohl! ich gehe, doch ich bleibe.
vergl. als inhaltliche Parallele V. 340 (Julia):
Geh! frage wie er heißt. — Ist er vermählt,
So ist das Grab zum Brautbett mir erwählt.

676. Lor.: Drum liebe mäßig; solche Lieb' ist stät:
Zu hastig und zu träge kommt gleich spät.
695. Kommt, eurem Wagstück Segen zu erflehen!
Ich bin aus wicht'gem Grund geneigt euch beizustehen;
Vielleicht, daß dieser Bund im höchsten Glück sich endet
Und eurer Häuser Groll in ew'ge Freundschaft wendet.
835. Benv.: Fort, eil' ihm nach, und heiß' ihn schleunig fliehn.
Page: Gleich, edler Herr. — Wie bang ist mir um ihn!
892. Drum spart es: Rómeó flieh schnell von hinnen!
Greift man ihn, soll er nicht dem Tod entrinnen.
Tragt diese Leiche weg. Vernehmt mein Wort:
Wenn Gnade Mörder schont, verübt sie Mord!
1234. Mich rufen Freuden über alle Freuden,
Sonst wär's ein Leid von dir so schnell zu scheiden.
1480. Noch hoff' ich, daß der Mönch uns Hülfe schafft;
Schlägt alles fehl, hab' ich zum Sterben Kraft.
1787. Komm Stärkungstrank, nicht Gift, begleite mich
Zu Juliens Grab, denn da bedarf ich dich.
2030. die Schlußverse des Dramas und die „Moral" des Ganzen:
Die ehrne Pforte mög' euch hier verwahren,
Bis ich es darf den Obern offenbaren.
Glückselig der, wer Liebe rein genießt,
Weil doch zuletzt das Grab so Lieb' als Haß verschließt.

Betrachten wir die durch Reim ausgezeichneten Stellen hinsichtlich ihres Inhaltes, so sehen wir: Lyrische Stimmung lockt den Reim hervor in der ganzen Szene zwischen Romeo und Julia V. 298 fg., in dem Monolog Romeos am Anfang der Gartenszene V. 352 fg. und in der Gartenszene selbst; endlich in 1258 fg.: Romeo bei Julia. — Die übrigen Reime sind meines Erachtens durch den Inhalt nicht berechtigt und nur eine äußerliche Konzession an den Gebrauch Shakespeares.

Der rhythmische Einfluß des Reims zeigt sich zunächst darin, daß Reim und grammatisch stärkeres Enjambement im Kampfe liegen, um nicht auch rhythmisches Enjambement (=Brechung, Endpausenabschwächung) durchdringen zu lassen; in deutlicher Weise sehen wir das in V. 177, 213, 327, 480, 838, 840, 1535, 1787, 1979. In allen diesen Fällen wird man durch den Reim in Ver-

suchung geraten, die rhythmische Reihe deutlich abzusetzen, was aber eine direkt unleidliche unschöne Wirkung hervorbrächte, da das starke grammatische Enjambement dennoch zur Verbindung des syntaktisch Zusammengehörigen zwingt.

Sonst aber weicht das Enjambement um so mehr zurück, die Endpause wird um so deutlicher, je stärker der Reim ins Gehör fällt; er hebt das Versende hervor. Diese Wirkung kann sich jedoch auch selbst übersteigern, so daß die scharf abgetrennten rhythmischen Reihen einen unangenehm klappernden Rhythmus annehmen. Sie werden für den Vortrag geradezu eine Gefahr, da man allzuleicht in Versuchung gerät, sie in schülerhafter Art „abzuleiern“. Das gilt namentlich für die Reimpaarverse. Beispiele: Romeo 111—13, 142—43, 185—86, 272—73, 676—77, 817—18, 844, 884, 892, 1024, 1234, 1279, 1531, 1824. Manche Verse unter diesen erinnern in ihrer Wirkung im Deutschen*) an die gereimten Verse aus dem Rüpelspiel des Sommernachtstraumes und bringen eine ungewollte Komik hinein; ja, einige sogar an Verse, die W. Busch in vollem Bewußtsein ihrer trivialen Wirkung so gebaut hat.

Wir gehen über zu den Theaterreden und Prologen. Der Reim nimmt hier eine ganz andere Stellung ein. Doch können wir seine Verwendung in den italienischen Strophenformen hier nur andeuten.

Was wir bringen, Lauchstädt, das ja eine Sammlung der verschiedensten Stilgattungen und Versarten ist, enthält unter seinen fünffüßigen Jamben folgende Reimgebäude:

Ein Sonett der Nymphe S. 84_4; drei von „Pathos“

*) Es ist hier nicht der Platz, sie mit den Versen des englischen Originals zu vergleichen. Ich verweise nur auf eine Gegenüberstellung von V. 142 und Rom. and Jul. $I_{,2}$ V. 16—19; vgl. ferner zu V. 185 die entsprechenden R. a. J. I_5 Sz. Mitte, zu 676 und 695: II_3 letzte Verse und II_6 Sz., V. 14; zu 817: III_1 Sz. Mitte usw.

gesprochene Stanzen (87_{11} fg.) und die Schlußansprache Merkurs in Stanzenform (88_{17}). Das Sonett hat durchweg klingenden Ausgang und die Reimstellung abba|abba|cde |cde. Die gleiche Form hat das Sonett Nat. To. 947. Die Stanzen haben die Reimordnung ab|ab|ab|cc, die Verse sind (abweichend vom Italienischen) abwechselnd klingend und stumpf; das schließende Reimpaar ist klingend*). Genau so baut *Heinse* seine Stanzen, der Goethe nachgewiesenermaßen beeinflußt hat. Reihenbrechung, die allein uns zunächst interessiert*), findet sich dabei nirgends.

Über die italienischen Strophenformen vgl. die Literatur-Angaben unter „Erste Versuche im fünffüßigen Jambus".

Was wir bringen, *Halle* ist — entsprechend dem referierenden Charakter — bis V. 55 in reimlosen Jamben abgefaßt. Es folgen dann V. 56—59 zwei klingende Reimpaare, 60—63 gekreuzte Reime (kling.-stumpf), 64—71 eine Nebenform der oben besprochenen Stanze: durchweg klingende Reime in der Anordnung aa|bc|bc|dd; dann 72—75 gekreuzte Reime (kling.-stumpf). Diese ganze Partie weicht inhaltlich stark vom Vorhergehenden ab und leitet in passender Weise über zum Auftreten der Parzen. [„Von ernster Musik melodramatisch begleitet."]

Der Reim wird dann während der ganzen Parzenszene bis V. 200 beibehalten. Erst die abschließenden Worte des „Prologus" Merkur, die zugleich zur 5. Szene überleiten, geben den Reim wieder auf. Am Schluß der Szene 223 f. tritt er dann wieder hinzu in der Stellung ab|b|a|cc

*) Ich benütze hier diese Bezeichnungen trotz ihrer Unangebrachtheit für die lyrischen Verse, wo die Versendpausen eine ganz andere und wichtigere Rolle spielen als im dramatischen Vers (vgl. Saran unter „Rhythm. Pausen"!); genaueres Eingehen aber würde uns zu weit aus dem Rahmen der auf die andern Verse angewandten Betrachtungsweise führen; ich beabsichtige, die lyrischen Strophenformen des fünffüßigen Jambus in einer bes. Arbeit zu behandeln. Aus diesem Grund muß ich es mir auch versagen, auf Kettenbrechung etc. einzugehen.

bei durchweg klingendem Ausgang. Die in der Parzenszene zur Verwendung kommenden Reimsysteme sind in kurzer Schematisierung die folgenden:

76—83 Mercur, ab|ab|cc|dd. Alle Verse mit Ausnahme von 2 und 4 sind klingend.

84—91 Klotho, ab|ab|ab|cc = Stanze, Verse 2, 4, 6 wie üblich stumpf.

92—97 Mercur, ab|ba|cc, V. 1 und 4 klingend, die andern stumpf.

98—104 Klotho, ad|eed|ff, V. 2 und 5 stumpf, die andern klingend.

105—108 und 109—112, Mercur, zusammen: ab|ab|ac|ac, klingend.

113—150 Lachesis, 4 Stanzen: ab|ab|ab|cc; Verse 2, 4, 6 in den beiden ersten Stanzen wie üblich stumpf; die dritte hat streng nach italienischem Vorbild stets klingenden Ausgang.

153—160 Mercur und Lachesis, Stanze: ab|ab|ab|cc, V. 2, 4, 6 stumpf.

161—168 Lachesis-Atropos, Stanze; die Verse 2, 4, 6 sind wieder stumpf, ausnahmsweise aber auch das schließende Verspaar 7—8. Kettenbrechung: a|ba|ba|b|cc!

169—176 Mercur-Lachesis-Atropos, Stanze in üblicher Form.

177—186 Mercur, a|ab|b|cd|dc|ee, die Verse 1—2 und 6—7 stumpf.

187—188 Atropos, klingendes Reimpaar, daran anschließend Stanze mit durchweg klingendem Ausgang. Reimstellung ab|a|bα|b|cc, also mit Kettenbrechung; statt des Reims trägt die fünfte Reihe nur Assonanz, die wohl hervorgerufen wurde durch das in der gleichen rhythmischen Reihe stehende „Seuchen".

197—200 Lachesis, gekreuzte klingende Reime.

201—208 Atropos, Stanze in der üblichen Form.

Wir sehen also: die reinen Stanzen werden alle von den

Parzen gesprochen, auf Mercur entfallen zwei den Stanzen nahestehende Reimgebäude. (V. 76 f. und 105 f.).

Von den noch folgenden Szenen kommen für uns nur noch die 6. und 7. teilweise in Betracht. Die „Schauspielkunst" beginnt V. 326 mit reimlosen fünffüßigen Jamben; bei allmählich gesteigerter Leidenschaft tritt auch der Reim hervor, indem er die beiden letzten Verse in diesem Versmaße bindet (335). Es folgen leichter bewegliche gereimte vierhebige jambische Verse, die allmählich (Rückfall V. 346—48) in das vorige Metrum wieder übergehen. Von da an wird der Reim beibehalten bis zum Schluß, und zwar in folgenden Bindungen:
345—57 a|ab|b|cac|de|de|ff, die Reime b, c, e sind stumpf.
358—86 ab|ab|ccd|cd|ee; die Reime b und c sind stumpf.
369—74 abb|acc, durchweg klingenden Ausgang.

Der Prologus Mercur leitet zur 8. Szene über mit freier gebauten Versen (11 jambische Vierer, 2 Fünfer) mit wechselndem Reimgeschlecht und der freieren Stellung ab|ba|cd|ccd|effe.

Prolog zur Eröffnung des Berliner Theaters. Die Muse des Dramas beginnt in Reimpaaren, die sich zu ungleich langen Strophen verbinden; mit dem Hinweis auf das bevorstehende Spiel (V. 93 f.) ändert sich die Reimstellung in aa*w*|bb|cddc||aa|b|c|cb, um dann in den letzten 6 Versen wieder zur paarweisen Bindung zurückzukehren. — Die in den Teilen II und III für uns in Betracht kommenden Verse tragen alle den Reim; es sind Reimpaare mit Ausnahme der Verse 206—211, die die beliebte und schon oben einige Male angetroffene Anordnung aabccb zeigen.

Im *Nachspiel zu Ifflands Hagestolzen* sind die meisten der für uns in Betracht kommenden Verse (nach W. A. Varianten) von Peucer. Da wir über Goethes Anteil nicht genügend unterrichtet sind, gebe ich dennoch im folgenden die Reimstellungen. Die Versgruppen 1—8, 9—16, 21—28, 29—36, 37—44 sind ebensoviele Stanzen in der bekannten

Form. — Auf fünffüßige Jamben treffen wir erst wieder mit V. 270 im Epilog Margrethens. Sie sind mit einer kurzen Unterbrechung (276—88) bis zum Schluß beibehalten. Die Reimstellung ist sehr mannigfaltig entsprechend den leichten Nuancierungen des Inhalts: 270 bis 275 Reimpaare, 289—97 ab|abb||cd|cd (erinnert im Eingang an die Spenserstrophe); es folgen von 298—328 wieder Reimpaare (nur 314—316 Dreireim), dann 4 Verse mit umfassendem Reim abb|a, von 330—340 wiederum Reimpaare, den Schluß bilden zwei in der Reimstellung nahezu gleichartige Verskomplexe: 341—49 a|ba|bb||cd|dc und 350—57 ababcddc.

Der Epilog an die Herzogin Amalie 1800 besteht aus drei Stanzen in der gewohnten Form.

Der Epilog zum Essex bewegt sich in Reimpaaren; an zwei Stellen, 103—105 und am Schluß 122—124 findet sich Dreireim.

Überall hier kann der durchgehende Reim natürlich nicht ohne Einfluß auf die Selbständigkeit des Verses bleiben. Den deutlichsten Nachweis geben dafür die Tabellen für „Brechung“ und „Endpausenabstufung“. — Über die in den gereimten Partien meist bevorzugte Lage der Fuge s. unter „Fuge“.

Was über Auffälligkeit oder Trivialität vereinzelter Reime, über die oft geringe Reinheit derselben zu sagen ist, gehört nicht ins Gebiet unserer Arbeit und läßt sich auch nur durchführen bei Betrachtung aller Reimworte in allen Versarten. Ich verweise auf die im Eingang genannte Literatur. LILIENCRONS Verdammungsurteil gegen die erbärmlichen Reime eines Goethe, Schiller, Heine, Möricke, ist bekannt.

3. Hiatus.

In das Gebiet des Euphonischen gehört auch der Hiatus, bzw. dessen Vermeidung durch Elision, soweit sie absichtlich und aus Gründen des Wohllauts vorge-

nommen wird. Da aber auch metrische Gründe mitspielen, behandeln wir ihn im V. Teil „Einfluß des Metrums auf die Wortform“ zusammen mit der Elision und Apokope, der Synkope, Aphärese und Diärese.

4. Versmelodie. — Stimmgebung.

Literatur:

E. SIEVERS, Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung, Rektoratsrede, Leipzig 1901, in: Annalen der Naturphilosophie, hrg. v. Ostwald, Bd. 1 (1902); auch abgedruckt in Neue Jahrb. 9_{53-67}. — Rez. POIROT, Neuphilol. Mitteilungen 1902, 15_9 bis 15_{10}.

E. SIEVERS, Zur Rhythmik und Melodik des nhd. Sprechverses, Verhandl. der 42. Philol.-Vers. S. 370.

Über die Anwendung seiner Theorien auf die Melodie: E. FEISE, Der Knittelvers des jungen Goethe. Diss. Leipzig 1909.

F. SARAN, Melodik und Rhythmik der Zueignung Goethes; Halle 1902 (Separatabdruck aus „Studien zur deutschen Philologie, Festgabe der germ. Abt. der 47. Vers. deutscher Philol. . . . in Halle“) S. 169—239. Daselbst weiterliegende Literatur.

Rez.: H. RIETSCH, Euphor. XI, 580—583; vgl. auch Rez. der Jenaer Liederhs.: RIETSCH, Afda 29, 62.

LUICK, Sprachmelodisches in deutscher und englischer Dichtung, Germ.-rom. Monatschrift, II. Jahrg., Heft 1.

O. RUTZ, Neue Entdeckungen der menschlichen Stimme. Rez.: Jahrb. für germ. Phil. 1908 (Bd. 30), V. B, 8.

W. MASING, Sprachliche Musik in Goethes Dichtung. Quellen und Forsch., Straßburg 1910, Heft 108.

FRIEDLAENDER, Goethes Gedichte in der Musik, in: „Schriften der Goethegesellschaft“ Bd. 17, ausführlicher noch in: Friedlaender, „Das deutsche Lied des 18. Jhd.“

[ALFRED M. SCHMIDT, Sprachmusikalisches zu Goethes Mignon, „Sämann“ 3, 210—215 konnte ich nicht einsehen.]

> „Soll die reine Dichtung zu vollendeter Schönheit werden, den höchsten und ergreifendsten Wohlklang erreichen, so muß sie, von Musik durchdrungen und getragen, in Musik übergehen.“ BOEHTLINGK (Shakespeare in Deutschland, II. Goethe).

Sprache und Musik haben als hörbare Äußerungen von Seelenvorgängen manches miteinander gemeinsam.

Neben der edlen rhythmischen Bewegung ist es in der Tat die schöne melodische Beschaffenheit, die jedem dichterischen Erzeugnis Würde verleiht. Das eigentlich Ausschlaggebende für die „Melodie“ hat man von ganz verschiedenen Seiten her aufzuspüren versucht.

Sievers, Rhythm. u. Mel. S. 379 betrachtet Abstände des Nachdrucks und der Dauer als Maß für logische oder gedankliche Werte, Abstände und Abstufungen der Tonintervalle einschließlich der gesamten Stimmqualität als Maß für Empfindung und Stimmung. Nach Sievers und Saran besitzt jedes Werk der Dichtkunst, dem Liede ähnlich, eine gewisse melodische Beschaffenheit, und zwar ist sie ihm immanent und unveränderlich, und sollte beim sinngemäßen, noch mehr aber gefühlsmäßigen „gemütvollen“ Sprechvortrag zum Ausdruck kommen. Diese immanente melodische Gestaltung müßte, worauf auch Masing S. 4 hinweist, auch demjenigen Hörer zum Bewußtsein kommen, der die deutsche Sprache nicht versteht, sofern er nur mit feinerem Gehör für sprachlichen Wohllaut und tonische Bewegung begabt ist.

Das eine dürfen wir mit Sicherheit behaupten: Das Melodische ist zuerst da, es ist das Primäre; es klingt und singt im Dichter, bevor er noch den sprachlichen Ausdruck seiner Gedanken gefunden hat. Diese Tatsache war unsern Dichtern nicht unbekannt, und sie sehen darin einen wesentlichen Bestandteil ihrer Verse. Bekannt ist *Hebbels* Eintrag im Tagebuch unterm 22. August 1848, wo es gelegentlich der Schilderung der Arbeit am vierten Akt von Herodes heißt: „Sonderbar ist es, daß ich in solcher Stimmung immer Melodien höre, und das, was ich schreibe, darnach absinge; . . . . .“. — Unter den neueren kann Detlev von *Liliencron* genannt werden. Er hörte durch ein Wirtshausgrammophon des Großen Kurfürsten „Reitermarsch“ spielen und erzählt: „Was ich tu und dichte, kommt aus den Tönen des Marsches. Berauschtbetrunken hat er mich gemacht im buchstäblichen Sinne

des Wortes........Als ich die Schwelle überschreite, tönt mir der Marsch entgegen. Ich steh', ich lausche und bin im Nu nach dem Sirius oder was weiß ich wohin entrückt. Ich laß den Marsch zum zweiten, zum dritten Male spielen — taumele wieder zum Haus hinaus, kehre wie im Rausch an meinen Schreibtisch zurück, setze mich nieder und schreibe im Fluge die ersten Stanzen des Gedichts. — Heißt das nicht besessen oder wahnsinnig sein? — Tag und Nacht verfolgt mich nun der Marsch, ich stanzle und stanzle immerzu. Reißt mir der Faden einmal ab, gehe ich hin und laß mir den Marsch spielen. Dann feuerwerkerts hier oben wieder los, und mein alter Pegasus tänzelt und trabt wieder weiter." (P. Schulze-Berghof in Voss. Ztg. 1909, 430.) Über Zusammenhang von Dichtung und Musik vgl. auch: E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke, herausg. v. C. G. v. Maassen, 1908, I, 478 f.

Von den Äußerungen der Klassiker folge zunächst die *Schillers*: „Die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Grundstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee." Und am 15. Mai 1792 schreibt er an Körner (Briefe ed. Jonas 3,202): „Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Inhalt, über den ich kaum mit mir einig bin."

Goethe erzählt, er habe auf der Wanderung, welcher „Des Wanderers Sturmlied" seine Entstehung verdankt, diesen „Halbunsinn" bei Sturm und Regen leidenschaftlich „vor sich hingesungen" (vgl. Masing S. 73). — Ganz besonders wichtig ist aber folgende Äußerung Wilhelm Meisters (W. A. 25,66): „Mir ist zwar von Natur eine glückliche Stimme versagt, aber innerlich scheint mir oft ein geheimer Genius etwas Rhythmisches vorzuflüstern, so daß ich mich beim Wandern jedesmal im Takt bewege

und zugleich leise Töne zu vernehmen glaube, wodurch dann irgend ein Lied begleitet wird, das sich mir auf die eine oder andere Weise zufällig vergegenwärtigt."

Wenn aus Schillers Äußerung auch noch nicht deutlich hervorging, ob er „Melodie" und „Rhythmus" ganz auseinander hielt, so scheint diese Scheidung doch Goethe bewußt gewesen zu sein. Seine Worte geben uns zugleich die Definition der Melodie (des Verses) als einer „rhythmisch gegliederten, dem Ohr angenehmen Folge von Tönen" (Billroth, Wer ist musikalisch?). Die Deklamation ist eben die Übergangsstufe von der gewöhnlichen Rede zum Gesang. Wenn wir davon absehen, daß erst beim Gesang gegenseitige, bestimmte Zeitmaße in den Rhythmus kommen, daß die Komposition erst grundsätzlich die quantitative Messung einführt und willkürlich über die Silbenqualität verfügt, so unterscheidet sich Rezitation vom Gesang nur dadurch, daß bei diesem die Tonintervalle und die spezifischen Tonschritte deutlicher sich ausprägen, weil sie fixiert sind, und daß sie dem Wesen unseres heutigen Tonsystems entsprechend größer sind. Das hat Saran bei der Melodisierung der Zueignung veranlaßt, durch eine neue Notierungsart die kleineren Intervalle im Umfang von Viertels- und Achteltönen festzuhalten. Das geht bei einem einzelnen Gedicht an; unsere statistische Arbeit muß sich von vornherein mit der *Melodiekurve* begnügen.

Die Melodiekurve geht meist entsprechend dem dynamischen Akzent, d. h. dem stärkeren dynamischen Akzent entspricht die höhere Tonlage (bei norddeutscher Intonation, von der ich nicht ganz frei bin). Doch erleidet die Regel Ansnahmen; Frageform z. B. legt die Melodie meistens um. Der tonische Hauptakzent liegt also dort, „wo die Tonstufe am weitesten von der Indifferenzlinie des Verses sich entfernt" (Feise); also für Iphigenie oder . Man muß sich aber bei Versuchen zur Notierung der Melodiekurve hüten, dynamischen

und Sinnesakzent mit melodischer Höhenlage zu verwechseln. Man vergleiche in folgendem Verse die rhythmische Welle mit der Melodiekurve:

Nat. To. 1817. „Dem klug ⁞ entschlossnen Mánne | zeig ich's án."

rhythm.: ⁓, melodisch: ⁓;

Iph. 1840. „Daß man ⁞ den Mắchtigen | nicht réizen soll."

rhythm.: ⁓, melodisch: ⁓;

Iph. 1989. „Um Guts zu thun, braucht's keiner Überlegung."

rhythm.: ⁓, melodisch: ⁓.

Man darf sich auch nicht, wie es dem Ungeübten anfangs leicht passiert, durch hellen Vokal (i) verleiten lassen, ihn als höher im Ton zu notieren!

Gegen die Melodiekurventheorie wendet sich, zwar ohne Namensnennung, aber mit deutlicher Beziehung auf Saran, W. Masing. Er stellt (S. 14) entschieden in Abrede, daß die Tonhöhe allein zu selbständigen melodischen Wirkungen verwendet werden könne. „Selbst wo eine darauf abzielende Anordnung der Verssilben durchführbar wäre, müßte sie ihren Zweck verfehlen, denn für das moderne Ohr mit seinen hochgespannten Anforderungen an melodische Fülle ist der Höhenumfang der sprachlichen Akzente viel zu gering, als daß eine nur auf Tonhöhe gebaute Melodie ihm genügen könnte, so lange der Umfang der Sprechstimme nicht bis zu dem der Singstimme erweitert wird. . . . Die Tonhöhe ist in der sprachlichen Musik bloß akzidentell. . . . Wo sie sich in außergewöhnlich hohem Grade bemerkbar macht, da ist sie mehr das Werk des sprachmusikalischen Virtuosen, d. h. des Rezitators, als des sprachmusikalischen Komponisten, d. h. des Dichters, da dieser in bezug auf Tonhöhe seiner Versakzente der subjektiven Auffassung einen sehr weiten Spielraum zu lassen pflegt." Er setzt an die Stelle der Tonschritte als das Wesentliche die Klangfarbe der

Vokale*) und ihre Verknüpfungen, zunächst im Reim, dann auch im Versinnern.

[Ich habe versucht, die Masingsche Methode der Vokalverbindung der Reime auf die betonten Ausgangssilben des dramatischen Fünfjambenverses bei Goethe anzuwenden, und zwar für ungebrochene Verse; ich war erstaunt, in mehr lyrischen Partien ganz gegen meine Erwartung ähnliche euphonische Zusammenhänge zu sehen. (Ich wähle Verse ohne Enjambement; die Zeichen „|" teilen nach Sinngruppen ab):

Iph. 1—9. i ai ei (n) ü ä e | o e e ‖.
Tasso 380. i ei e ö | o u e ei i eu i |.
Tasso 978. *au o* e | i ei (e) | i a | ei a | a i a *au o* |.
Mahom. 1225. ä o ei ü | i e ei e i ei |.

Noch ein Beispiel für das Reimpaar im Drama:

Romeo 576. eä eä üi ää ii üü aa.

Wie weit diese Beobachtungen, die ich zufällig machte, Anspruch auf Beachtung haben, müßte eine besondere Untersuchung im Anschluß an Masing zeigen.]

Die Masingsche Verurteilung der melodischen Kurvennotierung hat einige Berechtigung insofern, als es ganz etwas anderes ist, ob Lyrik von großem Stimmungsgehalt oder dramatische Poesie zum Vortrag kommen. Jene verlangt unbedingtes Einhalten der Versmelodie. Beim dramatischen Vers wird (vom „naturgemäßen" Vortrag

---

*) Einen ähnlichen Gedanken spricht aus Fr. Kayssler, Schauspielernotizen, Berlin W. bei Reiß, S. 42 („Vokalharmonien"):

„Ich könnte mir ein Drama in gehobener Sprache denken, in dem die Grundstimmung der inneren und äußeren Natur durch Vokalharmonien angeschlagen würde. Der dem momentanen großen Stimmungsausdruck am meisten entsprechende Vokal müßte in den Versen der betreffenden Szene vorherrschen. Dadurch würde ein Unterton, eine Art übersinnlicher Begleitung geschaffen werden, die natürlich wirken müßte, ohne daß der Hörer merkt, woher sie kommt. Dadurch könnten vielleicht einmal in späterer Zeit grobe, äußerliche Bühnenwirkungen, wie Sturmwind, Donner usw. abgelöst und gleichsam in das Dichtwerk selbst verlegt werden; dann wäre auch dieser Art von Milieu-Hascherei endgültig der Garaus gemacht . . . . ."

der heutigen Bühne, der die Versmelodie ganz zerstört, abgesehen) auch jeder emphatische Vortrag dem Tonempfinden des einzelnen sich unterordnen. Bei emphatischem Vortrag finden wir eine durchgehende Melodie kaum. Es ist daher fürs Drama nicht möglich, was H. Rietsch, Euphorion 11, 580 ff. als Ergänzung zu Sarans Notierungen bei sehr ruhiger, „affektloser" Vortragsweise fordert: Aufzeichnung der Melodie nach emphatischem, dramatisch belebtem Vortrag.

Bei meinen Versuchen befolgte ich daher von vornherein eine ruhige Rezitationsart, wie wir sie hören, wenn das Drama vorgelesen wird von einem mit Gefühl für Sinn und Rhythmus begabten Nichtschauspieler. Daneben versuchte ich, meine Resultate durch andere Leser nachprüfen zu lassen. Besonderen Dank schulde ich Fräulein E. Wolf, Heidelberg, deren feines musikalisches Empfinden meine Notierungen der Melodie oft berichtigte und ergänzte.

Diese Melodielesungen nun haben gezeigt, daß im Drama von einer einigermaßen durchgehenden Melodie nur gesprochen werden kann in einer längeren Einzelrede (Eingangsmonolog der Iphigenie!), nicht in kürzeren Dialogpartien, und auch da im großen und ganzen nur an Stellen, die der Reflexion und Empfindung Raum geben. Ich weiß nicht, ob ich mit dieser Anschauung allein dastehe; doch glaube ich, daß die Bedeutung der durchgehenden Melodie, auch fürs Lesedrama, überschätzt wurde. Immerhin konnte ich die Saransche einfach gebrochene Melodiekurve × ⁄\ mit starkem Tonsprung von der 2. zur 3. Hebung in der Iphigenie an vielen Stellen bestätigen; Tasso scheint (mit obiger Einschränkung) die doppelt gebrochene Kurve × \/\/ oder × /\/\ (wie die Zueignung) zu bevorzugen; in der Natürlichen Tochter sollen nach Sievers „ohne Rücksicht auf die gerade redenden Personen Spieler und Gegenspieler durch entgegengesetzt ver-

laufende Melodiekurven von steigend-fallender und fallend-steigender Richtung kontrastiert" werden. Die Bestätigung ist mir nur in wenigen Fällen gelungenen. Für Mah., Tankr. u. Rom. verliefen die Versuche negativ.

Aber nicht nur der Tonlinie haben wir unser Interesse zuzuwenden. Für den Klang unseres Verses sind von gleicher Wichtigkeit relative Stimmhöhe, Lautheit, Stimmfärbung (Timbre) und Tempo. Es ist das Verdienst von Rutz, auf diesem Gebiete eine bahnbrechende Betrachtungsweise eingeführt zu haben. Es sei kurz das für uns in Betracht Kommende zusammengestellt. Rutz unterscheidet bekanntlich 4 Typen des Gemütsstils. Goethe*) gehört zum sogenannten „italienischen" Typus (von den Musikern zählen hierher u. a. Schubert und Mozart). Diesem ist eigentümlich „ein heißes, leidenschaftliches Feuer der Empfindung, jedoch gepaart mit einer gewissen Milde an Kraft (= Lautheit)." In diesem Typus klingen die Töne weich und dunkel; er besitzt immer einen eigentümlich sinnlichen, einschmeichelnden Klang (so wirkt der Ton eines Cellos auf mich gegenüber andern Instrumenten).

Goethe stellt jedoch nicht die stärkste Ausprägung dieses Typus dar. Er neigt der „kälteren" oder „abgeklärteren" Richtung zu. Diese bevorzugt (in jedem Typus!) im allgemeinen die höheren Lagen der gerade in Betracht kommenden Stimmskala (Alt, Tenor, Baß, Sopran). Dynamische Akzente werden also (Ausnahmen sind da) meist nach der Höhe gelegt (s. oben Feise); die

*) Man beachte, welche besonderen Zusammenhänge zwischen der diesem Typus eigenen Abdominalhaltung („mit dem Bauch tief atmen," Senkung des Thorax) und dem Goetheschen Körperbau bestehen. Näh. bei Rutz. Wenn der Kopf dabei auf deutschen Typus weist (wie ja auch G. der „kälteren" Richtung des ital. Typus angehört), so erklärt sich das aus der Abstammung:

„Vom Vater hab ich die Statur, des Lebens ernstes Führen;
Vom Mütterchen die Frohnatur, und Lust zu fabulieren."
(Z. Xenien VII.)

Tonlinie verläßt die Höhe zwar zuweilen, aber im Durchschnitt bleibt sie hoch („hoch" immer relativ genommen, s. o.!). [Vergleiche dieselbe Bevorzugung bei Werken Mozarts, Schuberts und anderer.]

Ferner ist die „runde" Form der Tongebung zu wählen, nicht die breite, weil sie besser imstande ist, sich in jeder Beziehung steigern zu lassen, Träger des Akzents, der Betonung zu sein.

Diese „abgeklärte" Richtung des italienischen Typus nähert sich demnach dem deutschen, dessen Vertreter Schiller ist. Beiden Typen ist gemeinsam eine gewisse Glätte des melodischen Flusses, verbunden mit gleichförmig fließenden Rhythmen, übersichtliche Gliederung und Neigung zu gemäßigter Stärke (Lautheit) bei ziemlich mäßigen Tonschritten.

Von anderer Seite tritt Feise an die Frage heran. Er sieht die Ursache*) des Unterschieds im Klang im Gegensatz zu Rutz nicht in der Rumpf-, sondern in der Kehlkopfeinstellung. Doch kommt er hier zu ähnlichen Resultaten: Er spricht S. 81 von den melodischen Gegenpolen Schiller und Goethe, die selbst für ein weniger geübtes Gehör schon als verschieden der melodischen Beschaffenheit ihrer Sprache nach erkannt werden können. „Goethes Melodie ist vollstimmig, weich und ziemlich tief [für den Hochdeutschen drehen sich die Höhenverhältnisse um] .... Dieser Untergrund bleibt stets der-

*) S. 34: „Schon im täglichen Leben können wir beobachten, daß unsere Stimme durch Pressung des Kehlkopfs ein hartes, blechernes Timbre bekommt, sobald wir rein logische oder sachliche Erörterungen machen, daß indessen jede poetische Färbung in der Stilistik oder jede suggestive Beschreibung, mit der wir unsere Stimmung, Anschauung oder unser Fühlen auf den Hörer übertragen wollen, nicht ohne Wirkung auf die Stimmgebung bleibt. Wir öffnen den Kehlkopf, sprechen mit Vollstimme, die bedeutend weicher klingt und eine tiefere Lage als die meist hohe Preßstimme hat."

selbe, nur können (je nach dem Inhalt usw.) Lichter aufgesetzt, Nuancierungen gegeben werden."

Einen weiteren Schritt, der die Brücke schlägt zu den Feststellungen von Luick (s. im folg.) tut Feise auf S. 83: „Aufs Logische gerichtete Mitteilungen bevorzugen Preßstimme, meist auch höhere Tonlage und größere Dynamik, Schilderung aber von stark sinnlich Geschautem oder Gefühltem vertiefen die Stimme. Stark gedankliche Dichter neigen zu jener Seite (Schiller), Gefühls- und Stimmungsdichter zu dieser (Goethe)."

Selbstverständlich aber wird sich eine Mischung des „logischen Tons" und des „Gefühlstons", wie ich sie einmal nennen will, bei jedem Dichter finden. Nur der Häufigkeitsgrad ist verschieden.

Hier setzen die Forschungen von Luick ein (Germ.-rom. Monatsschrift II, Heft 1) über den Dur- und Mollvortrag, bzw. entsprechende Klavierbegleitung der Rezitation. Solche instrumentale Begleitung durch einzelne Akkorde ist beim ruhigen Sprechvortrag nicht von der Hand zu weisen; gerade Goethes Verse fordern sie direkt heraus. Goethe ließ sich ja auch bei der Ausarbeitung der Iphigenie Musik vorspielen (Boehtlingk S. 129). Luick findet, daß die Mollstellen bei Goethe viel ausgeprägter sind als bei Schiller, aus Gründen „die dem Kenner der Lehren von Rutz ohne weiteres klar sein werden", daß aber nicht alle Verse Mollvortrag vertragen. Im einzelnen gestaltet sich der Wechsel zwischen Dur und Moll im Eingangsmonolog der Iphigenie wie folgt: V. 1—4 Moll, 5 Dur, 6—22 Moll, 23—32 Dur, 33—34 Moll, 35 bis Schluß Dur. Der Versuch einer Umkehrung führt zu Schwanken, ja zu beinahe parodistischen Übertreibungen. Ich selbst hatte Gelegenheit, das bei einer Iphigenieaufführung im Heidelberger Stadttheater bestätigt zu finden und mich in einer Rezension darüber zu äußern. Gerade die Stelle V. 33—34 („So hält mich Thoas hier"), die ganz vereinzelt zwischen Durversen steht, wurde von

der Schauspielerin melodisch gänzlich falsch aufgefaßt und interpretiert. — Weiterhin führt Luick als Mollstellen an: Eingangsmonolog des Faust V. 33—38 (O sähst du), „Ach neige“ ganz, und die ersten 5 Verse (bis „genießen“) von „Erhabner Geist“.

Ich kann dem keine neuen Untersuchungen hinzufügen; diese erfordern ein allmähliches Einfühlen und Probieren und das Zusammenarbeiten von mindestens zwei musikalisch gleich empfindenden Personen (für Vortrag und Klavier; dasselbe dann mit vertauschten Rollen).

An dieser Stelle kann ich also nur Luicks Feststellungen referierend wiedergeben. Die Unterschiede sind folgende: In Dur-Versen ist die Stimme heller, klarer, manchmal scharf, schneidend, schmetternd (s. Rutz: „kalter“ deutscher Typus); die Einzellaute mit gewöhnlicher, deutlicher bis straffer Artikulation. In Moll-Versen ist die Stimme verschleiert, gedämpft, manchmal dumpf und hohl; die Vokale werden gebildet mit großem Mundraum, starker Zungensenkung, stärkerer Rundung (s. Rutz!), also alles in allem mit schlafferer Artikulation. Die Mollstellen liegen [bei hochdeutscher Intonation Luicks] meist etwas tiefer als die Durstellen. [Nicht zu verwechseln mit der Melodiekurve!] Aber man darf nicht tiefes Dur mit Moll verwechseln. Stets wird Klavierbegleitung dazu den richtigen Weg zeigen. Dazu kommen kleine Tonschritte von Silbe zu Silbe, Legatobindung im Verse; die Molltöne bleiben annähernd auf gleicher Höhe, d. h. sie entfernen sich nach beiden Seiten nur wenig von der Indifferenzlinie, und die kleineren Schritte werden überhaupt nur von einem geschulten Gehör wahrgenommen. Häufig ist schon der Tonschritt zwischen Auftakt und erster Hebung dafür maßgebend, ob Dur oder Moll zu wählen ist.

Nicht immer läuft wie im genannten Iphigenie-Monolog Inhalt und Stimmfärbung genau parallel. Elegische,

traurige Stellen brauchen nicht immer auch Mollstellen zu sein und umgekehrt.

Hinsichtlich der Stilistik bevorzugen die Mollverse mehr den einfacheren Satzbau; wir finden wenige Perioden oder doch nur solche einfachster Art. Dagegen begünstigen sie attributive Adjektiva, deren Melodisierung meist parallel der des Substantivs geht. — Reflexion drängt zu Dur; darin werden Nova gern durch höheren Akzent ausgezeichnet. (Vgl. dazu Feise!)

Die Feststellungen von Rutz und Luick zeitigen nun folgende praktischen Winke für den Vortrag Goethescher Verse:

Wer Werke des italienischen Typus, also im speziellen Fall Goethesche Dichtungen) mit der Körperhaltung des deutschen Typus (Thorax gewölbt, Abdomen eingezogen) wiedergibt, dessen Stimme entbehrt jener dunklen Färbung, jenes satten Timbre, das gerade diese Werke erfordern. Goethes Dichtungen (oder Mozarts und Verdis Werke) im deutschen Gemütsstil wiedergegeben, klingen zu wenig innerlich; die Stimme klingt leer, ausdruckslos, mag auch die gedankliche Interpretation, das Verständnis des Inhaltes ganz befriedigend sein. Es fehlt eben die dem Werke eigene Anima des Tones. [Werden sie gar mit französischer Tongebung gesprochen, so klingen sie nüchtern, hart, kalt.] — Der italienische Typus ist heute am schwächsten vertreten. Zufolge seiner Haltung (Körperhaltung und -Bau) sowie seiner Tongebung ist v. Possart der prädestinierte Goetherezitator.

Aber nicht alle Verse sind gleich zu behandeln: Dur- und Mollverse müssen trotzdem noch wohl geschieden werden, allerdings in der Praxis mehr durch ein verständiges Nachempfinden und Einleben unter Heranziehung von melodramatischer, unaufdringlicher Klavierbegleitung in zweifelhaften Fällen.

Das könnte auch von Interesse werden bei Wiedergabe einer Überarbeitung wie des „Schutzgeistes“, falls Kotze-

bue anderem Typus angehörte als Goethe. Die melodische Einheitlichkeit des Werkes kann durch die Umarbeitung gelitten haben.

Zwischen den Angehörigen ein und desselben Typus bestehen nach RUTZ Wahlverwandtschaften, gegenseitige Zu- und Abneigung. Das erstreckt sich nur auf die Verwandtschaft im Fühlen und Äußern dieses Gefühls, nicht auf das Inhaltliche, Verstandesmäßige. Daher, meint Rutz, z. B. die Vorliebe Schuberts für Goethesche Lieder [vgl. M. FRIEDLAENDER, Beitr. zur Biogr. Franz Schuberts, Diss. 1889, S. 24], daher auch die Neigung Goethes zu italienischer Art und Kunst sowie zu Mozart. [Beethoven zwar wird durch Goethes Lieder „zum Komponieren gestimmt"; Goethe aber verhält sich völlig ablehnend gegen ihn: R. KOEGEL, in Forsch. z. dsch. Phil., Festg. f. Hildebrand, S. 191 ff.; dort auch kurz über seine Stellung zu Mozart, Cherubini, Rossini, Haydn (S. 200). — Andererseits aber hatte er auch für Schubert, der gleich ihm dem italienischen Typus angehört, kein Verständnis: R. WULCKOW, Zeitgeist (1899) 42,44.] Goethe und Mozart gemeinsam ist die „Zierlichkeit" der Aneinanderreihung der Worte und Töne und der leichte, weiche Fluß. Was beide trennt, ist das Nur-Lyrische Goethes gegenüber dem wechselnd Lyrisch-Dramatischen Mozarts; kein Bühnenstück Goethes drückt das aus, was wir mit Rutz die „dramatische" Gemütsbewegung nennen. Das soll und kann aber kein Werturteil sein!

Interessant ist im Anschluß daran die Feststellung, welche Komponisten Lieder Goethes vertont haben. Wir betrachten hier nur die zwei in fünffüßigen Jamben gedichteten: „Mignon" (Kennst du das Land ....) und „Nähe des Geliebten" (Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer"). FRIEDLAENDER, Goethes Gedichte in der Musik, Goethejahrb. 17, 191, gibt für „Mignon" mehr als 70 Komponisten an, deren Vertonungen aber alle „nach Beethovens unvergleichlich schöner Komposition

wie Iliaden nach Homer" erscheinen. RUTZ dagegen sagt S. 67: Das Lied „Kennst du das Land", das im kleinen kalten Ton des italienischen Typus zu sprechen ist, hat Beethoven im warmen Gemütsstil des deutschen Typus vertont. Spricht man das Lied im Sinne der Vertonung sprachmelodisierend, so wird man sich überzeugen, daß diese Sprachmelodisierung ungeeignet ist. Ganz anders die Vertonung Schuberts: Sie hat genau den gleichen Gemütsstil wie Goethes Wortfolge.

Das andere Lied „Ich denke dein . . . ", 1795 gedichtet auf Anregung durch Zelters Komposition des Liedes „Ich denke dein" von Friederike Brun(vgl. Brief an Mad. Unger, Juni 1796), hat seinerseits wieder über 80 Komponisten gefunden. Hier meint auch Friedlaender, daß die geniale Komposition des (damals 18jährigen) Schubert alle überragt, auch die von Beethoven. Im Lichte der Rutzschen Theorie der Wahlverwandtschaft erfährt diese Tatsache erst die volle Beleuchtung.

Goethes Iphigenie war ursprünglich als Text zu der gleichnamigen Oper Glucks gedacht [BOCHTLINGK S. 157]; ob dabei ein in allen Teilen — was Melodie anbelangt — harmonisches Ganze herausgekommen wäre, ist fraglich, denn Glucks Iphigenie hat den „warmen kleinen dramatischen nichtausgeprägten Ton" des dritten (französischen) Typus. Auch sein Libretto (französisches Vorbild) hat den gleichen Ton.

Fünfter Teil.

Einfluß des Metrums auf die Wortform.

„Es gibt nicht wenige sonst gewiß feinfühlige und geschmackvolle Menschen, die für den „Mißklang" des Hiatus unempfindlich sind." (Bellermann, Schillers Dramen II, 146). Auf der einen Seite steht der „heilige Eifer" O. Schröders für Stilreinheit, auf der andern Seite etwa Liliencron, der den Hiat im „Mäcen" eine „wenig anständige Mundaufsperrung" nennt, oder gar die gänzliche Sorglosigkeit eines Althof gegen den Hiat.

[O. Schröder, Pap. Stil 91; W. Scherer, Commentationes in honorem Th. Mommseni = Kleine Schriften II, 375; Burdach, Forsch. z. dsch. Phil., Festgabe für Hildebrand, S. 291; Minor, Metrik und Paul, Grundriß; Frank, Zfda 48, 147 f; H. Althof, Waltharilied, Leipzig 1902, S. IV Anm.]

Da Goethe, wie wir sehen werden, den Hiat wenigstens teilweise zu vermeiden strebte, haben wir uns damit zu befassen, ohne alle Rücksicht auf unsere eigene Stellung zu der Hiatusfrage*).

Als Hiatus bezeichnen wir mit Scherer das Zusammentreffen eines kurzen oder geschwächten —e mit vokalischem Anlaut. Fälle wie Tasso 1070 „Das Göttlichsté

*) Ich schließe mich der Meinung Franks, Zfda 48, an: Unsere Schriftsprache ist nicht sehr empfindlich gegen den Hiat; gegenteilige Praxis neuerer Dichter ist beeinflußt durch klassische bezw. französische Theorien. Doch schadet maßvolle Vermeidung des Hiates niemals. (Althof, S. IV Anm. aber findet bei Goethe „unleidliche sprachliche Verstümmelungen" infolge „ängstlichen Ausweichens vor dem Hiat".)

erfuhr" sind also gesondert zu betrachten, weil das *e* hier durch den metrischen Akzent gestützt wird. Nur allzu geringes Gewicht des ungedeckten —e erregt ästhetisches Mißbehagen (FRANK). Daher scheidet auch der Zusammenstoß anderer voller Vokale aus, also etwa Tasso 3096: „Je eher ... zu uns ... du uns ..."; desgleichen auch das im Versende betonte —e: Rom. 57 je | Auf; Tankr. 306, 429, 1899.

Metrische Gründe oder, wie W. RUBE*) gezeigt hat, der Wunsch nach Individualisierung der Rede können zur bewußten Beibehaltung des Hiats führen. Aus dem gleichen Grund aber ist auch eine elidierte Form nicht ohne weiteres ein Beweis für Hiatusempfindlichkeit. Elision und Apokope sind also gemeinsam mit dem Hiat zu betrachten. Die Heranziehung der gleichzeitigen Prosa wird daneben stets hergehen müssen.

In der Theorie verwirft Goethe den Hiatus. Nach Durchsicht der Schillerschen Phädra-Übersetzung antwortet der Herzog am 5. Jan. 1805 mit einem ganzen Bogen voll metrischer und sprachlicher Bemerkungen; Goethe aber rät dem Freunde am 14. Januar 1805, also 2 Wochen vor der Aufführung, zu einer erneuten Vergleichung mit dem Original und meint dann: „Übrigens habe ich angefangen hie und da einige Veränderungen einzuschreiben; sie beziehen sich aber nur auf den mehrmals vorkommenden Fall, daß ein Hiatus entsteht oder zwei kurze (= unbedeutende) Sylben statt eines Jambus stehen; ...." Bezüglich des Hiatus hat Schiller daraufhin ja wohl einiges geändert, aber bei weitem nicht alles. Noch entschiedener spricht sich Goethe im Brief an C. G. Körner vom 23. IV. 1812 aus (W. A. IV. 22, S. 347): „Hat er (= Körners Sohn) aber ein Stück fertig und will sich selbst ein wenig kontrollieren, so suche er allen *hiatus* wegzubringen, so wie im Jambus die kurzen Silben an

*) W. RUBE, Der fünffüßige Jambus bei Hebbel, Münch. Diss., Heidelberg 1904. S. 41.

den langen Stellen." Dazu will nun allerdings nicht stimmen, was er am 19. März 1818 gegen Zelter äußert: „Ein Poet ist kein Grammatiker" (W. A. IV. 29, 90), oder wenn er demselben bekennt: „Wenn ich denken müßte, daß ein Freund, an den ich einen Brief diktiere, über Wortgebrauch und Stellung, ja wohl gar über Interpunktion .... sich formalisiere: so bin ich gleich paralysirt und keine Freiheit kann stattfinden." Aber das geht, ganz abgesehen davon, daß es sich hier um den Briefstil handelt, eher nur auf den Moment der Produktion, deren augenblicklichen Flug er nicht durch grammatische Bedenken verkümmern lassen will. Körner soll ja erst ändern, wenn er „ein Stück fertig hat"; dann aber soll er auf dergleichen Unebenheiten achten, denn man kann sich „der Befolgung gewisser aufgestellter Gesetze nicht entziehen" (an N. Meyer, 25. Dez. 1805).

Ein gut Teil Autoritätsglaube macht sich hier bei Goethe geltend. Die theoretische Strenge gegen den Hiatus hat er von der herrschenden, unter französischem Einfluß stehenden Kunstrichtung übernommen. Ob er bei solchen Stellen das im Brief vom 14. 1. 1805 erwähnte „Zusammenknicken" der Schauspieler nicht etwa nur gehört hat, weil er es hat hören wollen, möchte ich nicht ohne weiteres entscheiden. Einem nicht voreingenommenen, unbefangenen Hörer wird der Hiat nur selten auffallen. Immerhin aber wäre es von Interesse, wenn wir jene Phädrakorrekturen Goethes kennten.

In der Praxis nun befolgt Goethe die aufgestellten Grundsätze keineswegs mit absoluter Strenge. Um zunächst mit der Prosa zu beginnen, so zeigt uns ein Blick in die „Wahlverwandtschaften" (die nur 4 Jahre nach dem Brief an Schiller fallen) Elisionen und Apokopen des unbetonten —e neben vollen Formen bei einem und demselben Wort in ganz kurzen Zwischenräumen. Man vergleiche die hierfür von Joh. Schmidt, Hiatus in der Prosa, Zföst. Gym. 1886, 588 angeführten Beispiele. Das

gleiche zeigen uns die „Lehrjahre“ und die „Wanderjahre“: Absolute Unbekümmertheit gegenüber dem Hiatus. — Aber vielleicht sind die in die versifizierten Dramen eingestreuten Prosa-Regiebemerkungen in diesem Punkt sorgfältiger behandelt? Für Beachtung der Hiatusreinheit würde ein Beispiel sprechen, das nur 2 Jahre vor dem erwähnten Brief an Schiller anzusetzen ist: In der Vorbemerkung zu Nat. To. IV haben wir kurz nacheinander: „im Grun*d* *e*ine Reihe Bäume; auf eine Bank im Grund*e*, *m*it dem Gesicht ....; ... Gerichtsrath im Vordergrund*e*“. Dagegen steht aber nach V. 2486 „eine Weil*e* *a*ngesehn (wo nach V. 2677 „Zeitlang“ nahelag); desgleichen zeigt dieses Schwanken im Gebrauch V. 1115 „Nach dem Schran*k* *g*ekehrt“ gegenüber V. 1096 „Zum Schrank*e* *g*ewendet“. Von den sonst noch vorhandenen ähnlichen Beispielen seien nur einige wenige genannt: Tasso: vor 380, nach 563, n 598, n 3268, aber n 3285; Mah.: n 1715; Tank.: v 722 (wo Plural nahelag), v 1160, v 1859, aber v 1602; Rom.: 92, 108, 250, 720, 800; Claud.: n 101, n 853, n 919, n 1360, aber v 38, n 883 und n 681, n 1451; Erwin n 47, n 357, v 461, n 498, aber n 247; Was w. br. Lauchstädt: W. A. 13^1, S. 39,10; 42,18; 43,7; 44,16; 47,14, aber 42,9; 67,6; 69,3 gegen 69,9.

Weiteres über Hiatus und daher stammender Auslassung des nachgestellten Pronomens in der Prosa s. bei Joh. Schmidt a. a. O.; Lehmann, Goethes Sprache und ihr Geist, Berlin 1852, S. 196 und 340; P. Knauth, Von Goethes Stil und Sprache im Alter, Lpz. Diss. 1894 und Progr. Gymn. Freiberg 1894.

Die Veranlassung für ein derart wechselndes Verhalten dem Hiat gegenüber auch in der Prosa kann nicht in der Verwendung einer bestimmten Hiatusregel gesucht werden, sondern sie muß vielmehr im allgemeinen Satzrhythmus liegen. Er veranlaßt uns, wie jedermann bei eigenen schriftlichen Fixierungen erkennen wird, im einen Fall die gekürzte, in einem andern die ungekürzte Form anzuwenden.

Wir dürfen erwarten, daß auch in der Poesie die gleichen rhythmischen Gründe maßgebend sind. Dazu kommt dann allerdings noch die mehr oder minder ausgeprägte Empfindlichkeit des einzelnen Hörers für den „Mißklang“ des Hiats und, wie bei Goethe, die bewußte Befolgung einer traditionellen Regel (Moritz!). Und wenn bei der Umarbeitung beispielsweise der Iphigenie zwischen der ersten und letzten Fassung 60—70 Hiate schwinden (Schröder S. 93), so tritt bei den meisten dieser Fälle noch ein weiteres Moment hinzu: Das Streben nach Verbesserung des Ausdrucks. „Mit dem gediegeneren Ausdruck stellt sich auch der reinere Wohllaut ein,“ das räumt selbst Schröder ein. So fällt Hiatusvermeidung und Änderung des Rhythmus zusammen im V. 730 der Iphigenie: Ich denk*e* *a*nders und nicht ungeschickt | (× ⁄ × ! ×|⁄ × ! × ⁄) > Ganz anders denk ich und nicht ungeschickt (× ! × ⁄ ×|⁄ × ! × ⁄). Oder Iph. 803 bessert sich der Ausdruck: O süße Stimm*e*, *o* willkommner Ton > O süße Stimme, vielwillkommner Ton.

Endlich ist nicht zu vergessen die indirekte Mitarbeit der Freunde, auf deren Hinweis und Wunsch der Dichter oft erst einen Hiat entfernt haben mag, der ihm selbst nicht aufgefallen war. So feilt z. B. Moritz im Beisein Goethes am Tasso.

Von Interesse sind jene Korrekturen, die Goethe bei Bearbeitung des *Schutzgeistes* bloß des Hiatus wegen könnte vorgenommen haben. Hier handelte es sich nicht um ein sorgsames Nachfeilen, sondern bei der in kürzester Zeit erfolgten Zusammenstreichung des Stückes fiel dem Dichter hie und da ein Hiat auf, den er dann wegschaffte. Und doch kann auch hier, wie der Versuch einer rhythmischen Teilung nach Zitelmann zeigt, der Wunsch mitgespielt haben, die Fuge zu verlegen oder deutlich zu markieren. 591 K das nass*e* Aug *e*mpor > H das Auge naß empor; 1271 K das schön*e* *A*uge fromm > H Das Auge, glänzend fromm; ferner 982, 1110, 1302, 1409, 1780,

1795, 1833, 1861, 1905; im Versende: 1407, 1815, 2130. Unbestreitbare Beweise für das Streben nach Beseitigung des Hiats scheinen mir nur zwei Verse zu bieten: 1170 K neue Brief*e* *e*ben jetzt > H neue Briefschaft eben jetzt, und 1787 der letzte Funk*e*, *e*r verglimme > Der letzte Funk*e* *d*er verglimm'. Zweimal schwindet der Hiat zugleich mit einer Doppelsenkung: 1787 K er verglimm*e* *a*llmählich > H² Der verglimm' allmählich; und 2124 K Es gibt kein*e* *E*wigkeit — zurück! zurück! > H² Was ewig, ewig wäre, fort! zurück! — Zweimal endlich möchte man sogar annehmen, daß der sonst nicht vermiedene sogenannte „unechte Hiat" beseitigt worden sei, obwohl hier Vorsicht am Platze ist: V. 242 K: W*o* *e*uch die Mutterarme offen stehen > H² zuerst: Wo Mutterar*m* *e*uch herzlich offen steht > H² dann: Wo Mutterarm*e* *h*erzlich offen stehn; und V. 349 j*a* *e*rprobt > erst erprobt.

Die bisher [meist nur durch die Verszahl] zitierten Fälle bestätigen eine Erkenntnis von SCHROEDER, daß Goethe den Hiatus größtenteils nur bei sehr enger [lautlicher!] Verbindung der Worte gehört hat. Starke Satzpausen oder rhythmische Einschnitte trennen die anstößigen Vokale fürs Gehör. Goethe ist eben besonders für rhythmische Pausen sehr empfindlich und hält Fuge und Endpause (s. d.) deutlich ein; daher hat er keine Veranlassung, dort den Hiat zu meiden und tut es auch selbst in der Lyrik fast nie mit Absicht. Lessing dagegen beseitigt alle Hiate mit großer Sorgfalt, da ihm bei seiner Nichtachtung der rhythmischen Pausen und seinem „Hinüberstürmen" in den Folgevers die so näher zusammengedrängten Hiate eher auffallen.

Von den 16 nachträglich im Schutzgeist beseitigten Hiaten fielen nur 2 in die Fuge, 3 ans Versende, dagegen 11 ins Innere der Bünde! In derselben Weise erlaubt sich Goethe im Nausikaafragment (1787) unter 38 Versen der zweiten Szene 4 Hiate am Versende. Nur selten wird deshalb auch von der Elision im Versende Gebrauch ge-

macht (Rom. 375 Aug' || Aus), vielmehr bleibt hier auch bei sehr engem syntaktischem Übergreifen der Hiat meist stehen: Rom. 1949 die letzte || Umarmung; Mah. 1704 die Thore || Eröffnen; Claud. 949 ich lasse | Euch; Claud. 1273 ich zahle || Euch. (Durch das deutliche Absetzen am Versend erklärt sich auch das bei anderm Vortrag unschöne: Tankr. 1654 „..wichen seinem Arm *und uns*, || *Und unser* war ...") Diese Wechselbeziehung zwischen Hiat und Versendpause habe ich rückschließend bei Einschätzung der Versendpausen in Betracht gezogen.

Betrachten wir nun die in den Dramen noch stehengebliebenen Hiate genauer. *Iph.**) 1171 ist gemildert durch den Einschnitt und den Akzent, der das —*è* stützt: das Innerstè in. Zudem las die älteste Fassung: Mein Innerst*es* in. Desgleichen haben gehobenes *è*: 416, 894. Merkwürdig ist, daß Scherer nur diese drei Sonderfälle, die zudem noch in Fuge stehen, angemerkt hat und die andern übersah! V. 673 See || Uns ist kein eigentlicher Hiat. Im *Tasso***) haben metrisch gehobenes è: 1070, 1689, 2413. Auch hier gab Scherer nur die V. 1070, 1991, 2001, nicht aber die eigentlich schweren Fälle an. V. 915 Verwirrt*e u*nklug ist erst nachträglich geändert aus „Unklug verwirrt' ich" (s. unter metr. Drückung). Im Versende zähle ich alle echten Hiate, die der Druck bietet (24); darunter sind viele, die zugleich starke Satzpause enthalten, und einige, die das Ohr selbst des Feinhörigsten nicht mehr in Beziehung zueinander bringen wird. Wie

---

*) Bellermann, Schillers Dramen II, 146 gibt für Iph. gar keine Zahl an, für Tasso führt er 3 auf. Das sind wohl die 3 von Scherer notierten Fälle.

Koch zählt im Versende 49 Hiate, wobei aber das Zusammentreffen anderer Vokale als unbetont e mit Vokal eingerechnet sind. Nach deren Abzug bleiben 34.

Scherer fand deren 43, Minor 47.

**) Scherer und Minor zählen im Tasso 63 Hiate im Versende, rechnen also die unechten Hiate mit ein.

soll man auch einen Hiat hören, wenn eine Bewegung des Sprechenden ihn zum Pausieren zwingt:

17. Dem Meister Ludwig auf die hohe Stirne. —
(Sie kränzt Ariovistens Herme)
Er, dessen Scherze nie verblühen...

V. 583 ist ein unechter Hiat im Versende.

In der *Nat. To.* ist kein einziger Hiat im Versinnern (588, 887, 987, 2865 seh' ich etc. sind keine solchen. Im Versende haben wir 26, davon nicht weniger als 22 mit stärkerer Satzpause.

In *Romeo* kommt einmal im Innern (1767) metrisch gehobenes è vor. V. 1949 hat Hiat im Versend trotz starkem syntaktischem Enjambement: Die letzte || Umarmung. Von den 18 Hiaten im Innern stehen 13 in engster Verbindung, davon 12 zwischen Adjektiv und Substantiv wie hier. Zwei davon (40, 148) fallen mit Doppelsenkungen zusammen.

In *Mah.* hat V. 907 metrisch gehobenes è; die 7 überhaupt vorkommenden Hiate stehen ausnahmslos in deutlicher, durch Satzpause markierter Fuge.

Tankr. hat zweimal ein gehobenes è im Hiat: 1281 und 351. Nur in einem Fall unter 5 stehen die betr. Worte in enger Verbindung (703). Im Versende zähle ich 40 Hiate, wovon etwa drei Viertel in Satzschluß oder deutlicher Satzpause stehen.

In *Claudine* sind mit zwei Ausnahmen, die in deutlicher Fuge stehen, Hiate im Versinnern peinlich vermieden; auch in den eingestreuten lyrischen Partien findet sich keiner. Im Versende dagegen sind sie sehr häufig: 25mal in den Fünffüßlern, in den übrigen Versen 28mal, zusammen also 3,23% der Gesamtverszahl. *Erwin* hat 1 Hiat in einem Fünffüßler (555) im Versinnern,

und zwar in deutlicher Fuge; in den Liederversen sind 3 Hiate in enger Verbindung: 354, 779, 801. Im Versende stehen 15 Hiate in Fünfern, 6 in den andern Versen.

Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über die Verteilung der Hiate.

	Iphigenie	Tasso	Nat. To.	Romeo	Mahomet	Tankred	Claudine	Erwin
im Versinnern	6	11	—	18	7	5	2	1
davon in engerer Verbindung	2	3	—	13	—	1	—	—
in Fuge ohne starke syntaktische Pause oder in Nebenfuge	2	3	—	2	—	1	—	—
in Fuge mit deutlicher syntakt. Pause	2	5	—	3	7	3	2	1
im Versende	34	24	26	39	25	40	25	15
mit metrisch gehobenem è im Innern	3	3	—	1	1	2	—	—
mit metrisch gehobenem è im Versende	1	—	1	—	1	4	1	—

In Iph. und Tasso sind zusammen in enger Verbindung also nur 5 Hiate unter einigen 5000 Versen, und so behält Schröder Pap. Stil 98, schließlich doch Recht: „Ein Tor, wen das verdrießt.“

Bellermann, Schillers Dramen II, 146 findet als stärksten Fall des Hiats sein Auftreten zwischen Verb und zugehörigem pronominalem Subjekt (finde ich). Es folgen bei ihm dann: Verb + Pronomen in anderen Casus, Verb + beliebigem Wort; am zulässigsten und daher häufigsten seien enge Verbindungen, wo auch die Prosa nicht elidieren könne: Deine Augen, geteilte Abenteuer. Der stärkste Hiat finde sich bei Goethe und Lessing nirgends, und auch im letzten Fall sei Goethe „fast unbedingt streng“. Die folgende Aufstellung mag die bedingte Richtigkeit dieser Angaben zeigen. (Bei Romeo sind die Trimeter mitgerechnet.) Es findet sich Hiat im Vers-

innern zwischen Verb + pronom. Rectus, desgleichen zwischen Verb + Obliquus oder folgendem Possessivpronomen: keiner; zwischen Verb + anderem Wort: Iph. 1, Tasso 2, Mah. 4, Tank. 1, Claud. 2, Erw. 1 (+ 1 in den Liedern); zwischen einem Substantiv, das in der Umgangssprache kürzbar ist [am Rand(e)], und einem anderen Wort: Mah. 1; nach nicht verkürzbarem Substantiv: Iph. 3, Tasso 5, Rom. 8 (davon V. 40, 1433, 1877 Doppelsenkungen), Mah. 2, Tank. 2; zwischen Adjektiv und Substantiv: Iph. 2, Tasso 3, Rom. 11 (davon Vers 148 Doppelsenkung), Tank. 2; sonstige: Rom. 1 (V. 1892) und in den Liederversen von Erwin 3. Im Versende, wobei ich hier nicht auf Satzende oder syntaktisches Übergreifen achte, das besonders für Verb oder Substantiv + anderem Wort in Betracht kommt, findet sich Hiat: zwischen Verb + pronominalem Rektus: nirgends; zwischen Verb + Obliquus oder Possessivum: Iph. 1 (V. 236), Claud. 1 (V. 949); zwischen Verb + anderem Wort: Iph. 14, Tasso 7, Nat. To. 14, Rom. 8, Mah. 11, Tank. 18, Claud. 10 (+ 5 in den Liedern), Erw. 12 (+ 1 in den Liedern); nach kürzbarem Substantiv: Iph. 1, Tasso 2, Rom. 7, Tank. 1, Claud. 4 (+ 2 in den Liedern), Erw. 1 (+ 1 in den Liedern); nach Adverb: Iph. 1, Tasso 2, Nat. To. 1, Rom. 1, Claud. 0 (+ 4 in den Liedern); nach Adjektiv: Iph. 1, Nat. To. 1, Rom. 2.

Die auffallendste Häufung von Hiaten zeigt, wie nicht anders zu erwarten, ein Vers aus Romeo:

Rom. 148. | Ein*e* *E*hre! Hättst du ein*e* *a*ndre *A*mme |
| *A*ls mich gehabt .....

Zur Vermeidung des Hiats bedient sich der Dichter der Elision, der Wortumstellung oder eines Wechsels der Satzkonstruktion. Die beiden letzteren sind aus dem Text nie mit Sicherheit herauszulesen; nur die Varianten

können dafür Anhaltspunkte geben. Aber auch bei der Elision muß man sich hüten, überall bewußte Vermeidung des Hiats anzunehmen, wo zwischen Verb und vokalisch anlautendem Pronomen elidiert wird. Der Dichter kann da vielfach nur einem Gebrauch der Umgangssprache oder auch des Dialekts folgen, die ja beide auch oft vor Konsonant das —e wegfallen lassen. Die verhältnismäßig geringe Zahl der apokopierten Formen gegenüber den elidierten ist kein Gegenbeweis, denn von den auf —e ausgehenden Verbalformen haben 3 vokalisch anlautenden Rektus (ich, er, es) und nur eine (sie) konsonantischen Anlaut. Bei den obliquen Casus, die in Betracht kommen, verhalten sich die vokalisch zu den konsonantisch anlautenden Pronomen im Akkusativ wie 4:6, im Dativ aber wie 8:2; bei folgendem Possessivum haben wir 6mal vokalischen, 4mal konsonantischen Anlaut. Insgesamt also ist das Verhältnis 21:13.

Um einen besonders wichtigen Fall herauszugreifen, so finden wir die Elision bei Verbindung zweier Substantive, Verben oder Adverbien auch in der Prosa sehr häufig: mit Müh' und Not, bet' und arbeit, auf Treu' und Glauben, nah' und fern. Knauth a. a. O. S. 12 erklärt sie durch „das Streben nach Kürze des Ausdrucks" (!). Ich möchte sie lieber den nicht elidierten formelhaften und meist einsilbigen Bildungen dieser Art zur Seite stellen, an denen unsere Sprache so reich ist: gut und gern, ganz und gar, durch Dick und Dünn, die Kreuz und Quer, über Land und Meer. [Vgl. dazu Lehmann S. 211, § 61 f., und Knauth S. 14.] Beide Bildungen zeigen, wie sehr auch die Prosa jambischen Rhythmus liebt. Mit ihnen berühren sich eng andere weitergehende Kürzungen, die Goethe vor allem im Alter gern anwendet: Die wei*t* *u*nd breite Welt („weit und breit" gehört als ein Begriff zusammen); dann etwas weniger durchsichtig: die schwar*z* *u*nd weißen Streifen, Leid- und Freuden. Vgl. dazu Rom. 480 So süße

Ruh und Frieden, Claud. 1493 von Berg und Thälern, Claud. 921 möchte sich | Ein und anders. Es gehen da eine Menge Erscheinungen ineinander über, die nur schwer zu trennen sind und daher nicht allein nur dem Hiatus zugeschrieben werden dürfen; denn die gleichen Bildungen treffen wir auch antekonsonantisch.

Dann aber darf in den Dramen der Zwang des Metrums nicht unterschätzt werden. Um widerstrebende Wörter dem jambischen Metrum einfügen zu können, greift der Dichter zur Wortverlängerung oder Wortkürzung. Daher das Abwerfen des —e auch vor Konsonanten, daher andererseits die z. T. aus Wortnot stehengebliebenen Hiate. Erst bei Berücksichtigung der gleichzeitigen Prosa tritt das metrische und rhythmische Prinzip gegenüber dem euphonischen zutage. Nur soweit können diese Erscheinungen den Metriker berühren, als sie der Poesie allein angehören. Die meisten aber werden nach dem oben Gesagten zugleich ein stilistisches Problem sein. Spezialuntersuchungen auf diesem Gebiet liegen dem Metriker eigentlich etwas fern; die vorhandenen haben meist auch mehr tatsächlichen Wert für die Grammatik und Stilistik als für die Metrik (Minor 522).

Eine Darstellung des Goetheschen Prosa- und Dramenstils mit Zahlenangaben, wie wir sie hier nötig hätten, existiert nicht. Rein stilistisch und ohne Hiat, Elision und Apokope in Beziehung miteinander zu setzen, berühren die Frage: Lehmann a. a. O., Knauth, a. a. O.; vgl. auch Ew. Boucke, Wort und Bedeutung in Goethes Sprache, Waldberg-Schick's Literarhist. Forsch. Heft 20; Fr. Düsel, Über die verschied. Phasen in der Sprache Goethes, Zfdallg. dsch. Sprachverein (1899) XIV, 9.

Die folgenden Erörterungen sollen, ohne erschöpfende Behandlung beanspruchen zu wollen, einen orientierenden Überblick über die Verbreitung von Wortverkürzung und Wortverlängerung im fünffüßigen Jambus Goethes geben.

Das Verhältnis der Elision zur Apokope ist:

	Iphig.*)	Tasso*)	Nat. T.*)	Mahomet	Tankred	Romeo	Claudine	Erwin
Verb + Rektus**)	37:?	45:?	Zahllose Fälle: ?	118:0	150:0	115:3	56:0 (34:1)	30:0 (25:0)
Verb + Obliquus	13:?	17:?	Zahll. Fälle:?	29:0	25:1	41:18	20:1 (5:1)	10:1 (3:0)
Verb+anderes Wort	12:?	12:?	3:0	21:6	5:0	38:44	8:5 (8:4)	5:3 (11:0)
Subst.+ Substant.	5:?	12:?	7:2	2:0	10:0	17:1	4:0 (10:0)	2:0 (1:0)
Subst.+and.Wort	12:?	6:3	2:1	0:1	2:0	56:22	3:1 (6:2)	— (1:0)
Konjunktion oder Präposition+...	—	0:2	1:3	2:3	2:1	3:8	2:1 (1:0)	— —

Die eingeklammerte Zahl bei Claud. und Erw. gibt das entsprechende Verhältnis in den Liedversen. Man vergleiche diese Tabelle mit den Angaben über das Vorkommen des Hiats. Vervollständigt müßte die Übersicht noch werden durch Zählung aller Fälle, in denen bei Verb + konsonantischem Rektus nicht apokopiert wurde. Wir sehen aus ihr aber auch so schon, daß in den drei Hauptdramen die Apokope sehr schwach vertreten ist; ein breiteres Gebiet gewinnt sie erst in Romeo. Die in letzterem so zahlreich auftretenden Elisionen und Apokopen unterscheiden zusammen mit den vielen Aphäresen und Synäresen die Sprache dieses Stückes wesentlich von dem ruhigen Wohllaut der anderen Dramen. Häufung solcher ungewohnten Formen zieht sehr leicht die Sprache

---

*) Für Iph., Tasso und Nat. muß ich mich hier auf Koch's Angaben beziehen, die ich nicht mehr nachprüfen konnte. Die Zahl der Apokopen gibt er nicht an, wodurch obige Lücke in der Tabelle.

**) Koch scheidet davon die Imperative, die das -e abwerfen können. Das scheint mir für metrische wie euphonische Einschätzung unwesentlich.

in das Alltägliche herab; in der Tat treten sie denn auch zahlreicher überall da auf, wo die Rede sich der täglichen Umgangsform nähert. Zum Teil sind sie zur bewußten Charakteristik der Amme oder der raufenden Kavaliere verwendet.

Die „unleidlichen sprachlichen Verstümmelungen", von denen Althof spricht, sind denn doch nicht so zahlreich, wie es nach ihm scheinen möchte. Von härter klingenden Elisionen seien genannt: Iph.: erleichtr' ihm, verweigr' ihm; Tasso: lindr' ich, eröffn' ich, verzweifl' ich, entäußr' ich; Nat. To.: entwickl' ich, hindr' es, widm' es; Mah. segn' ich, fordr' ich, opfr' ihm, athm' ich; Tank.: leugn' es, bejammr' es; ich fordr', ich wünsch' ihn; Claud.: ich duld' es; Erw.: verzweifl' ich [beachte auch Tank. 1404 die Knie umfassen]. Auffallendere Apokopen sind: Claud. 96 ohn' Schranken, 664 dein Muthwill' schüret [beide nicht in Fünffüßlern!].

Von gelegentlichen Übernahmen aus dem Prosastil abgesehen, dienen im Gegensatz zu den vorigen die Synkope, Aphärese und Diärese rein dem metrischen Bedürfnis. Euphonische Rücksichten sind dabei nicht im Spiel; vielmehr zeigt z. B. Romeo ihren vergröbernden Einfluß auf die Sprache und den Wohlklang der Verse.

Betreffs der Synkope*) ist anzumerken, daß von den Adjektiven, Verben und Substantiven des Schemas – ́ × ×̀, also mit nebentonigem è in der Ultima, weitaus die Mehrzahl Synkope aufweist: läßge, schönres, unsre, bestätgen, Kön'ge. Die auf ig und —isch sind fast ausnahmslos synkopiert. Die kleinere Zahl der Nichtsynkopierten fällt daher im fünffüßigen Jambus um so eher als störend ins Gehör (vgl. unter „Wortbetonung"). Die Kurzformen stellen sich für das an das Jambenmaß gewöhnte Empfinden auch viel eher ein. Oft steht an Stelle

*) Vgl. auch bei den Kap. „Sechser" und „Doppelsenkungen" jene scheinbaren metrischen Abweichungen, die durch Synkope beseitigt werden können.

der synkopierten Form bei den Neutren der Adjektive auch die unflektierte Form: sein einzig Kind. — In den auf —ig endenden Worten sprach Goethe bekanntlich das g als Spiranten, wodurch die Synkope des i unterstützt wurde: Kön'χe.

Die verkürzbaren Infinitive und Partizipien (sehn, gesehn, gehn, stehn, blühn, freun usw.) sind zu etwa zwei Drittel bis drei Viertel ihrer Anzahl gekürzt. Auffallenderweise stehen davon die meisten im Versende, wo ja das Metrum die volle Form zuließe (s. auch „Versausgang“). Die lyrischen Verse haben kaum andere als synkopierte Formen, so z. B. Erwin 13 kurze gegen 2 ungekürzte.

Von den verkürzbaren Genitiven (Verrates, Todes) ist nahezu die Hälfte synkopiert, so z. B. in Mah. 25 kurze gegen 30 ungekürzte, Tankr. 42:43, Claud. 6:7 in den Fünfern, 3:4 in den Liedern. In Romeo dagegen überwiegen die Kurzformen ganz bedeutend. Auch sie stehen besonders gerne im Versende.

Was endlich die verbalen Formen preis(e)t, geb(e)t usw. anbelangt, so halten sich in den Fünffüßlern volle und gekürzte Formen ziemlich die Wage, während die Lieder die langen Formen bevorzugen (etwa 80% der Gesamtzahl). Mehr als zweisilbige ungekürzte Formen fallen durch das Jambenmetrum meist auch wieder unangenehm auf: Mah. 244 begúnstigét (s. Wortbetonung).

Von stärkeren oder ungewohnten Synkopen nenne ich:

1. g'nügen, g'nug (Iph.); g'nug (Tank.); g'nügt, gnug, grade (Rom.); g'nug (Claud.).

2. Tods, Schmerzlichs, Schwerts (Iph.); Neids, Geists (Ts.); unauslöschlichs (Nat.); sein's (Mah. 1176); Bunds, Sohns, Verwerflichs (Tkr.); [Erw. 162 im Lied: herzigs]. Beachte in Prosa Tkr.: nach 1778 ín der Férne Siégsgesáng, aber 1813 Siegeston; nach 1813 Klággesáng von férne, aber 1814 Klagetöne.

3. Ihr Herrn Rom. 1331 gegen „dem Herren, zum Herren“ Tkr. und Mah.; Claud. in Prosa nach 919 ihrem Herrn, nach 933 ihrem Herren.

4. ält'ste Priestrin, Fordrung, Zögrung (Iph.); leichtsten, entferntsten, ehrnem, Entschuldgung, 2363 um *dein't* — als der Geschwister willen (Tasso); furchtbarn, dichtrisch, ruhgen, unruhgen, würdgen, berechtge, irdschen, balsamschen, heimschen, günstger (Nat.); furchtbarn, bestätgen, Lästrung (Mah.); Bräut'gam, mit Lorbeern, eh'mals, Fordrung, verräthrisch, Ältsten, Entschuldgung, endgen, bestehnden (Tkr.); ehrnem, Schlechtre, 672 Feu'r und Pulver (aber 419 die Gartenmáu*er* ist hóch), 1395 Eu'r Gnaden, 1398 Schel*m*stück', unkennbarn (Rom.); ältste, Abenteur, den Verwund'ten (Claud). Darunter muten mit Ausnahme des letzten Beispiels die Synkopen zwischen langem Vokal oder Diphtong und Konsonant härter an als die interkonsonantischen.

5. find't (Iph.), thatst du (Tkr.); findst (Rom.) [in Liedern Claud. 989 weint' und *bet't'* und schwur; 998 reit't; 1003 *bind't's* Pferd hauß' an, 1021 wend't].

6. traun (Mah.); Mißtraun, Ansehn, Zutraun (vgl. dazu Versausgänge), Graun, traun, (Rom.). Beachte Rom. 824 den Apostroph: sah'n.

7. Rom. 1384 den Knien; Claud. 434 eignen Zeh'n.

Die Schreibung mit Apostroph in folgenden Worten beweist, daß Goethe sie als Synkopen empfand: Tasso 143 wächs't, 3112 lös't; Tank. 165 verwais'ten; Rom. 20 saus't, 1824 f. graus'te,. und viele andere.

Tankr. 1294 lesen manche Herausgeber im Versende: „bin ich bereit“ statt „bin ich bereitet (bereit't?)“.

Die Aphärese des Wörtchens es (wenn's, gibt's, ich's) findet sich mit allmählicher Steigerung in Iph. 14mal (nach Konjunktion 1, nach Pron. 5, nach Verb 8); Tasso 26mal (K 4, P 4, V 18); Nat. 47mal (K 1, P 11, V 35); Mah. 44mal (K 2, P 10, V 32); Tank. 40mal (K 0, P 12, V 28); Claud. 37mal (K 1, P 9, V 27); in den Liedern:

K 2, P 5, V 5; Erw. 10mal (K 0, P 1, V 9); in den Liedern: K 0, P 2, V 3. Besonders häufig ist sie in Romeo (etwa 75mal); daher der gewollt ungezwungene, beinahe burschikose Ton mancher Stellen. Den Hauptanteil hat in allen Dramen wie auch in der Prosa die Aphärese nach dem Verb. Sie kann bei mehrsilbigen Verbalformen recht störend wirken, wie folgende Beispiele zeigen: Iph.: merkten's, Tasso: könnten's, lassen's, sehen's; Nat.: bringen's, wissen's, erheben's.

Endlich finden sich noch ganz vereinzelt ein paar gewagtere Kürzungen: Claud. 1259 'nen Handel (H liest: ein Handel, S: ein' Handel), und besonders wieder in Romeo: 156 'ne Blume, 209 'ne Schande, 1237 'nen aufmerksamen Vetter; einmal ganz ohne Verbindung mit einem vorausgehenden Wort: Rom. 787 's ist genug! (vgl. Faust 2. T. II 1457: 's ist leicht geschehen).

Die Synärese (in's, vor'm) kommt in folgender Anzahl vor: Iph. 6, Tasso 7, Nat. 7, Mah. 7, Tankr. 17, Rom. 24, Claud. 15 (+ 3 in den Liedern), Erwin 6 (+1). (Im Faust 2. Teil nur einmal: II. 1090. Wir schaffen 's Eisen.) Gebräuchliche Zusammenziehungen wie zum, vom, am, im fallen natürlich nicht auf. Einige in der Poesie immerhin ungewöhnliche Formen seien genannt: Iph. vor'm; Nat. über's; Claud. unter'm, über's. Mehrere gewagtere in den Liedern: 384 mit Mädeln 'rumgeschlagen, 983 in (=in'n) Arm, 1003 bind't's Pferd hauß' an; Rom. 1891 über'n Tod.

Zu erwähnen bleiben dann noch einige andersartige Kürzungen, die schon mehr ins Gebiet der Grammatik gehören: Tasso 1753 für die Meinen was erbitte, Mah. 345. Der Trieger (374 Betrieger), Mah. 846 er trieget nicht, und die sehr gewagte, aber nicht in einem Fünfer stehende Form „Flohene Freuden" Claud. 725.

Die im Vergleich zur Größe der Dramen sehr geringe Anzahl stärkerer Kürzungen steht in keinem Verhältnis zu der relativen Häufigkeit solcher Formen in den Jugend-

werken. Zum letztenmal finden wir sie häufig in „Hans Sachsens poetischer Sendung“ vom Anfang des Jahres 1776. SUPHAN Zfd Ph. 7, 225 f. nennt das „ein Gütlichtun wie bei jedem letzten Abschied“ und „den tatsächlichen Schluß des jungen Goethe“.

Die ziemlich gebräuchliche Verwendung des unflektierten Adjektivs bei neutralen Substantiven hat rein metrisches Interesse nur dann, wenn diese unflektierte Form nicht durch die flektierte Form mit Synkope ersetzt werden kann [ein ander Teil = ein and’res Teil, dagegen: siedend Blut]. Metrisch bedingt finden wir das flexionslose Adjektiv ziemlich oft, so in Rom. etwa 12mal, in Mah. 6mal in den ersten 300 Versen. — Die Varianten geben für alle Dramen insgesamt 6 Fälle von Änderung der flektierten in die unflektierte Form an; jedoch betreffen sie alle nur solche Wörter, bei denen Synkope möglich ist. Ob ferner „unsers“ in „unsres“, „anders“ in „andres“ geändert wurde, ist metrisch von keiner Bedeutung und hat höchstens euphonisches Interesse.

Da mich die vergleichende Betrachtung des Prosagebrauchs zu weit führen würde, kann ich deshalb auch nicht näher eingehen auf die metrische Bedingtheit von Formen wie: Rom. 472 dei*n* mich freue, Rom. 31 *deß* Brot sie essen, *dessen* Lied sie singen; desgl. Rom. 42, 372, 1751, Mah. 1037; gen (=gegen) Rom. 820; Rom. 490 „so gränzlos“, Rom. 1398 „keine Schel*m*stück“; Rom. 624 heiliger Franzis*k*! (1959 o heilger Franz). Es müssen auch unbesprochen bleiben die Dative der Substantive und die Adverbien, die das —e abwerfen können [dem Kind(e), im Grund(e), leis(e), trüb(e)], ferner die Imperative schwacher Verben ohne e und starker Verben mit e [z. B. Erw. 637 verberge dich]; endlich die Doppelformen gesandt—gesendet, ward sie —wurde sie (dazu wegen des Hiates auch ward ich).

Von Wortverlängerung ist nur eine einzige, dafür um so auffallendere Form anzumerken, die jedoch nicht

in einem Fünfer steht: Erw. 792 „Und ich konnt' ihn zehren sehn, || Hielt*e* mein Gefühl zurück." Rom. 611 „Arz*e*nei" und Tankred 887 „den farb*e*losen Helm" brauchen nicht als Wortverlängerungen aufgefaßt zu werden.

Einzelne Eigennamen mit Hiatus—i müssen sich (vgl. „Sechser") je nach dem Erfordernis des Metrums verschiedener Messung fügen: „Romeo" 2- und 3silbig. Ich verweise auf das unter „Zu lange Verse" Gesagte und auf die dort genannte Abhandlung SCHEIDEMANTELS.

Wichtig und nicht zu übersehen ist sodann der Einfluß des fünffüßigen Jambus auf die Verwendung von Flickwörtern, auf Ausfall einzelner Partikeln (Mah. 1160 die Völker ∧ Orients, 1437 die Ströme ∧ Blut) und auf Kontraktionen (Nat. „ererbt-errungner Güter"), ferner auf die Auflösung der Komposita, die Gemminatio und die Stellung des abhängigen Genitivs vor das Substantiv; endlich die Einwirkung des Metrums auf die gesamte Syntax durch Wort- und Satzumstellungen*) und eigenartige Satzkonstruktionen. Doch meine ich, daß eine Untersuchung hierüber gleichzeitig an den Werken verschiedener Dichter vorgenommen werden müßte, um allgemeine Grundregeln aufstellen zu können, etwa in der Art, wie sie RUBE „der fünff. Jambus bei Hebbel" S. 52 ff. in ausgezeichneter Weise durchgeführt hat. Das Ergebnis wäre schließlich eine allgemeine Stilistik des fünffüßigen Jambus, die noch manche neuen Gesichtspunkte eröffnen könnte, besonders, soweit dabei rhythmische Faktoren wie Fugenlage, Erhaltung der Versendpause und Ver-

---

*) Ich bemerke bei dieser Gelegenheit, daß ich im Verse Tasso 2402 „Auch in der Ferne zeigt sich alles reiner" keine ungewöhnliche Wortstellung (statt: Auch zeigt sich ...) sehe, sondern einen seit B mitgeführten Druckfehler vermute; H und S—A lesen: „*Ach*, in der Ferne zeigt sich alles reiner."

teilung der Hauptakzente mit hineinspielen (s. auch „Akzent“ und „Melodie“).

Betreffs des rein Syntaktischen muß ich außer auf RUBE auf das wenige verweisen, was sich bei LEHMANN, KNAUTH und KOCH findet; den Ausfall der Artikel und Pronomina berührt allgemein auch SUPHAN, Goethe-Jhb. II, 143.

Schluß.

Die mit vorliegender Arbeit erzielten Resultate mögen vielleicht als nicht im Verhältnis stehend erscheinen zu der Unsumme Zeit und statistischer Arbeit, die sie erforderten. Aber wieviel wahrer Kunstgenuß bietet sich uns ohne längeres eifriges Bemühen? „Res severa verum gaudium est.“ So entsteht eben auch im Gebiete der Dichtkunst ein wirklicher Genuß nicht ohne hingebende Versenkung in das Wesen und die Darstellungsmittel der betreffenden Kunst. Aber wenn Kunstgenuß erstrebt wird durch solches sinnende Belauschen, dann ist es erst der rechte; denn er ist sich seiner einzelnen Momente, seiner Quellen und seiner Grenzen bewußt.

Ich betrachte es als erstrebenswertes Ziel, daß wir den „süßen Wohllaut“, der in Goethes Rythmen liegt und der von allen gepriesen wird, nicht bloß instinktiv fühlen, sondern der Größe des Unterschieds von andern Dichtern uns bewußt werden, seine Motive beim Hören nachempfinden und beim Sprechen nachschaffend betonen. Nur durch Betrachtung des schönen Gefäßes erfassen wir auch den ganzen Reichtum des köstlichen Inhaltes. Denn „wo wertvoller Gehalt in einer Künstlerseele ruht, da ringt er auch nach Gestaltung in technisch vollendeter Form. Dieses Ringen kommt dem Gehalt wieder zugute und erhält den Brunnen der Sprachkunst im Fluß, während es ihn zu erschöpfen scheint.“ (O. Schröder, Pap. Stil², S. 101.)

Man sollte zu dem Standpunkt kommen, Goethes Rhythmen aufzunehmen wie Musik, bis die ganze Empfin-

dung in Rhythmus und Melodie aufgelöst ist. Es ist wahr, daß der Vortragsstil der Dichtungen von unsern Schauspielern häufig nur instinktiv getroffen, in den meisten Fällen aber grausam vergewaltigt wird. Und zwar, weil sie sich nicht vorher bemühen, in die Absichten des Dichters einzudringen. An die auf jegliche Rhythmisierung und Melodisierung von vornherein verzichtende „natürliche Vortragsweise", hervorgerufen durch die Furcht vor dem Deklamieren und Skandieren, braucht man dabei noch nicht einmal zu denken. Es genügt eine falsche oder gewaltsame Rhythmisierung und Melodisierung, um ein Werk kalt, nichtssagend erscheinen zu lassen. Ebenso großen Schaden kann aber das Gegenteil des „naturgemäßen" Vortrags, das übermäßige Haschen nach Nuancen, anrichten.

Hier könnte meines Erachtens auch eine neue Betrachtungsweise der Werke unserer Größten in der Schule*) einsetzen. Ein feinsinniger Unterricht müßte das Verständnis anbahnen für die aus der Grundstimmung des Dichters heraus erwachsenden rhythmisch-melodischen Vorstellungen, die — dem Dichter unbewußt — seine sprachlichen Äußerungen in Wortwahl und Wortfügung, in Tempo und Atemtechnik beeinflussen. Er müßte den induktiven und deduktiven Versuch machen, zu zeigen, wie der innere Rhythmus und die innere Melodie der Dichterseele sich dem gesprochenen Wort aufprägen und durch dieses Medium in uns selbst wieder gleiche Saiten zum Mitschwingen bringen müssen, wenn wir Anspruch darauf machen wollen, dem Dichter in seiner Eigenart voll und ganz gerecht zu werden. Damit wären wir der pietätvollen Respektierung der Dichtereigenart um ein gut Stück näher gekommen. Nicht nur der Sinn sollte dem Schüler verstandesgemäß übermittelt werden, obwohl

*) Vom alten metrischen Standpunkt aus behandelt die Frage ein Aufsatz „Metrik in der Schule?" Zsch. f. frz. u. engl. Unterricht Bd. 10, Heft 1.

das natürlich stets der Hauptzweck bleiben muß; vielmehr müßte auch sein Ohr gewöhnt werden, den Zaubertönen zu lauschen, die aus jedem Dichterwerk herausklingen gleich den verwunschenen Glocken der Sage, die nur ein Sonntagskind hören kann. Diese Musik ist das Feiertagsgewand eines jeden Werkes der Dichtkunst, durch welches es erst seine rechte Weihe bekommt. Das Gefühl hierfür wird vielleicht nicht von vornherein vorhanden sein; es wird sich aber bei dem einigermaßen mit Gefühl begabten älteren Schüler und dem Studierenden nach und nach einstellen, wenn er sich erst einmal möglichst unbefangen dem Text hingeben kann, wenn er sich, um mit den so treffenden Worten Luicks zu schließen, „von den Worten treiben und tragen läßt und dabei alles Nachdenken und Grübeln ausschaltet". Es muß auch beim Lehrer „jene völlige, gefühlsmäßige Hingabe an den Text eintreten, welche die Aufgabe des Philologen ist und in der vor allem er geschult sein soll. Ihm dürfen ja die Texte nicht auf dem Papier stehen bleiben, sie müssen ihm lebendig werden und klingen und singen und in ihrer Eigenart wie Lebewesen vors Ohr treten".

Die Zukunftsaufgabe des Lehrers wird es sein, dieses „Heraushören" und „Hineinleben" auf rhythmisch-melodischem Gebiet zu vermitteln, die Ansätze dazu zu unterstützen. Er wird dann dem Schüler einen Quell der Freude erschließen, der ihm bisher noch für lange Jahre nachher oder für immer verschlossen geblieben war. —

Anhang.

Einige Definitionen von „Rhythmus“ und „Metrum“.

SARAN, Rhyth. d. frz. Verses 307: Das „Metrum“ ist unverletzlich und im Prinzip für den Vers das, was der Takt in der Musik; S. 442: „Metrum“ ist der Inbegriff der wesentlichen rhythmischen Merkmale einer Versart. Metra sind abstrakte rhythmische Formen, Allgemeinrhythmen. — Ähnlich Zueignung 172.

SARAN, Beitr. 23, 45: „Metrum“ ist der Inbegriff der mathematisch festgestellten Dauerverhältnisse in der Tonbewegung und nicht mit Rhythmus zu verwechseln.

SARAN, Liederhs. II, 101 Rhythmus = Gliederung, gegliederter Zustand.

SARAN, Verslehre 138: „Rhythmus“ ist jede . . . wohlgefällige Gliederung sinnlich wahrnehmbarer Vorgänge. (Ähnlich Wyneken, Aufbau der Form.)

SARAN, Verslehre 22: „Akzent“ ist Gliederung der Rede, nicht zu verwechseln mit Rhythmus.

SARAN, Verslehre 145—147, desgl. 200 unten: „Metrum ist ein engerer Begriff als Rhythmus. Metrum im Vers geht auf die ganze Art, Rhythmus auf das einzelne Versindividuum.“

BELLERMANN, Progr. Königstadt 1872,1: Iktus und zeitliche Gleichheit der „Takte“ sind das Wesen des „Rhythmus“; „Metrik“ ist die Lehre von den zur Anwendung kommenden Rhythmen, ist = Verskunstlehre.

OTTMANN, Büchl. v. dsch. Vers S. 56: Rhythmus ist der bestimmte Wechsel von schweren und leichten Silben, das taktmäßige Verhältnis von Hebungs- und Senkungssilben.

HEUSLER, Afda. 21, 172 (Kritik Minors): „Rhythmus" ist ein Bestandteil der Metrik, es gilt etwa das Verhältnis Poesie: Musik = metrische Rhythmik: musikalischer Rhythmik.

KAUFFMANN, Deutsche Metrik², 1907, S. 1: Metrik ist die Lehre von der sprachlichen Kunstform der Poesie (Vers- und Reimtechnik). Rhythmik ist die Verstechnik allein. Rhythmus ist nach Akzent und Tonstufen geordnete Sprachbewegung.

SCHERER, Zföst. Gymnas. 1865, Bd. 16. S. 797 (= kleine Schriften II, 361): Metrum ist gleich Rhythmus, sofern er an dem Materiale der Sprachlaute zur Erscheinung kommt.

BRAUNE (Kolleg): Metren nach antikem Sinn, d. h. quantitierende, kennen wir im Deutschen nicht; das Wesentliche ist die Rhythmik.

REICHEL, Zfd. Unterr. 6, 192 und 197. Metrischer Grundsatz: Sinngemäß betonender und künstlerisch nachempfundener Vortrag muß von selbst in rhythmisch schöne Bewegung fallen. Rhythmischer Grundsatz: Die Takte müssen gleich lang sein, wenn der Rhythmus schön sein soll.

R. M. MEYER, Deutsche Stilistik S. 60 (§ 70). Dem Numerus der Prosa entspricht in der Poesie das Metrum; Rhythmus ist Verteilung der Akzente im einzelnen Prosasatz oder im einzelnen Vers, ist also der Prosa und Poesie gemeinsam.
